

# اتجاهات المسرح الميادي المعاصر

تشكيل منظومة القيم الدرامية



دكتور / توفيق موسى اللوح





## اتجاهات المسرح السياسي المعاصر



# اتجاهات المسرح السياسي المعاصر

## تشكيل منظومة القيم الدرامية

دكتور

توفيق موسى اللوح

٢٠٠٨

مصر العربية للنشر والتوزيع



### مصر العربية للنشر والتوزيع

١٩ ش إسلام - حمامات القبة - الزيتون - القاهرة

تليفاكس ٢٢٥٦٢٢٦٨ / ت ٢٤٥٠٥٨٦٣

٢٠٠٧ / ١٤٥٠٦ :

977-5471-54-0 :

masrelarabia@hotmail.com :

وائل الملا :

مها عصمت :

العنوان

المؤلف

الطبعة

الناشر

رقم الإيداع

I. S. B. N

البريد الإلكتروني

الغلاف

تنفيذ داخلي

جميع حقوق الملكية الأدبية محفوظة للناشر ويحذر طبع أو تصوير أو ترجمة أو الطباعة على الوسائط بجميع أنواعها للكتاب سواء كاملاً أو أي جزء منه إلا بموافقة الناشر خطياً.

© Copyrights reserved

# إهداء

أهدي هذا العمل

إلى العالم الجليل الأستاذ الدكتور/ أحمد يوسف أحمد  
- عميد معهد البحوث والدراسات العربية، الذي  
كان له عظيم الأثر في مواصلة دراسقى العلمية.  
إلى أساتذتى الكرام الذين تتلمذت على أيديهم.  
إلى شرفاء الأمة من المحيط إلى الخليج.  
إلى شهداء الحرية في العالم أجمع بفيض من المحبة والتقدير،  
وعرفاناً بالجميل، أهدي إليهم جميعاً هذا العمل.





## مقدمة

شغل المسرح منذ نشأته بقضايا الإنسان وصراعاته المختلفة، حيث إنه منذ النشأة الأولى وهو مرتبط بالسياسة، لذا فقد ارتبطت نشأته في الوطن العربي بالأوضاع والتطورات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، باعتباره وسيلة وأداة للتغيير والتعبير عن تلك التطورات والأوضاع.

كما كانت نشأته مواكبة لتطلع أقطار الوطن العربي إلى الحرية، والاستقلال من الاستعمار والسيطرة الأجنبية، لذلك فقد احتل المسرح السياسي الريادة، وخاصة بعد نكسة ١٩٦٧، تلك التي تالتت فيها الهزائم والانكسارات الوطنية والقومية على الصعيد العربي. كما كانت فترة ١٩٦٧ وما بعدها من أحلك الفترات التي مرت بها الأمة العربية، لما فيها من أحداث وتطورات أثرت على البنية الاجتماعية، والسياسة، والاقتصادية، والثقافية. مما دفع الكثير من رواد المسرح وكتابه إلى معالجة هذه الأحداث والتطورات بصورة تتناسب مع حجمها، من خلال صياغات درامية متنوعة. وبدأ المسرح بعد هذا التاريخ في إعادة اكتشاف الواقع، والمساهمة في تغييره باعتباره أحد أدوات التوعية والتنوير.

وقد تطرقنا في هذه الدراسة لمفهوم المسرح السياسي الغربي والعربي، إضافة إلى تطوره في مصر، بداية من الإرهابات التي حدثت قبل ثورة ٢٣ يوليو وما بعدها والمسرحيات التي تعرضت لتلك الفترة، ومروراً بعام ١٩٦٧، وما تلاه من تطورات وأحداث حتى أوائل الثمانينيات، حيث حملت تلك التحولات على عاتق الأدباء، والكتاب، والفنانين المشاركة في عملية البناء والتغيير.

فالأحداث، والتطورات، والتحولات السياسية، وقضايا الصراع بأشكاله المختلفة، كان لها صدى في الفن والأدب، والمسرح من بين هذه الفنون جميعاً هو الأكثر قدرة على استيعاب هذه التحولات، وخاصة المسرح السياسي، الذي كان نتاج هذه المرحلة، حيث جعل المتلقي من المسألة السياسية هدفه الأول للمعالجة والناقشة والبحث عن حلول، وجعل المتلقي في حالة يقظة وتفكير للمشاركة في وضع الحلول المناسبة.

ولا يعنى هذا أن المسرح لم يهتم بالتحولات والتغيرات السياسية عموماً قبل ذلك، بل يكاد يكون المسرح سياسياً في كل مراحل، ولكن المسرح السياسي بعد عام ١٩٦٧ جعل من السياسة هدفه وموضوعه الأول في المعالجة والناقشة، ولذلك سمي بالمسرح السياسي، دون إغفال حقيقة اهتمامه بالسياسة منذ نشأته.

وقد تعرضنا خلال هذه الدراسة لدور المسرح السياسي في تشكيل منظومة القيم الدرامية. فالقيم بشكل عام هي أفكار، وتصورات، ومفاهيم، تعتنقها بعض الجماعات في مجتمع ما، حيث تتسم بطابع اجتماعي، وتظهر في مجمل نشاط الناس العملي.

أما القيم في المسرح، فإنها تتمثل من خلال الصراع، وذلك من خلال تعارض إرادات الشخصيات فيما بينها، إذ تعارض قيمة اجتماعية عند شخصية ما قيمة اجتماعية أخرى، وعلى هذا فالقيمة في تعارضها مع قيمة أخرى تكون ذات ملمح نقدي. وهذا الصراع بين قيمتين من شأنه التخلي عن قيمة قديمة، واعتناق قيم جديدة تتناسب والتغير الذي حدث، على أساس أن القيم وجودها نسبي.

وقد استطاع المسرح السياسي أن يشكل قيماً مثل: القيم التنويرية، والتنويرية، والتوجيهية، والتعليمية، والتحريضية.. الخ، وذلك من خلال اعتماد الكتاب على قيم ووسائل فنية، كالتغريب بتقديم المألوف بطريقة غير مألوفة،

والملاحمة، والتسجيلية أو الوثائقية، لتسجيل حالة مجتمع ما، من خلال الاعتماد على الوثائق، والسجلات، والتصريحات، والبيانات الإحصائية، وأساليب المسرح الشامل من رقص، وغناء، وملح، وما إلى ذلك، وكذلك الإسقاط السياسى، من خلال الاعتماد على سمة التناول على تكتيك المسرح داخل المسرح، واللجوء إلى المبالغات الكاريكاتورية، والمزج بين الكوميديا والتراجيديا، وإغناء الصراع وتوتره، إلى جانب استخدامه لغة سوية في مواقف غير سوية وغير متوازنة... الخ.

جميع هذه القيم الدرامية التى استطاع أن يشكلها المسرح السياسى، كان يهدف من ورائها خلق صدمة شعورية فكرية للمتلقى، ليتيح أمامه مساحة للتفكير فيما يطرح أمامه، ليتخذ موقفاً ما تجاه ما يحدث، والثورة عليه، ومحاولة تغييره، وطرح الحلول المناسبة للمشكلة الماثلة أمامه.

وقد حاولنا في هذا الكتاب مناقشة القضايا التى تطرق لها المسرح السياسى مناقشة نظرية وتطبيقية، كما تبعتها المسار، والمناهج، والتقنيات التى انتهجها كتاب المسرح، والمدى الذى حققوا به أهدافهم، وطرقنا لمفهوم المسرح السياسى وتطوره، وتأثير الحراك القيمى على الحركة المسرحية، وكيفية معالجة الكتاب لهذا الحراك. وتناولنا نماذج تحليلية من مسرح الستينيات من خلال مسرحية (المخططين) التى اعتمد فيها يوسف إدريس على الشكل التحريضي، ومسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج، والذى استخدم خلالها الشكل التسجيلى، ومعظم عناصر المسرح الشامل، وكذلك الشكل الواقعى، الشكل التعبيرى الذى يتحول بمقتضاه الفرد، فيصبح رمزاً لشعب بأكمله.

وتعرضنا كذلك لمسرح ما بعد الستينيات من خلال مسرحية (وطني عكا) لعبد الرحمن الشوقاوى، الذى اعتمد من خلالها على قاعدة المسرح الملحمى بشكل مباشر، إلى جانب استخدامه لوسائل فنية مختلفة خلال المسرحية، وكذلك مسرحية

(رسول من قرية ثمرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام) محمود دياب، والذي استخدم من خلالها قيمة الصراع، وإحداث التوتر؛ لاستفزاز المتلقي، ودفعه لإعمال فكره، كنوع من أنواع المسرح السياسى التنويرى، وكذلك مسرحية (فوت علينا بكرة) محمد سلماوى، والذي استطاع من خلالها أن يطوع مسرح العيى الغربى للواقع العربى، ليجعله مسرحاً عبثياً تعبيرياً واقعياً يتناسب ويرتبط بالواقع العربى، وهو ما يمكن أن نطلق على مسرحه بمسرح الاحتجاج السياسى.

وبعد، ندعو الله أن يسهم هذا العمل فى وضع لجنة تسهم فى بناء النهضة الدرامية والمسرحية.

## الفصل الأول

### المسرح السياسي في مصر مفهومه وتطوره

المبحث الأول:	مفهوم المسرح السياسي
المبحث الثاني:	تطور المسرح السياسي في مصر



## المبحث الأول مفهوم المسرح السياسي

بداية يمكن القول إن المسرح السياسي قديم موغل في القدم، فقد ظهر في المسرح الإغريقي خلال القرن الخامس قبل الميلاد<sup>(١)</sup>، ولكنه لم يستمر أكثر من ثمانين عاما تقريبا، من ٣٩٠ ق. م إلى ٤٧٠ ق. م، وهي الفترة التي عاشت فيها الكوميديا الإغريقية القديمة؛ ذلك لأن المسرح السياسي لا يزدهر إلا في وجود الحرية والديمقراطية.

والمسرح الإغريقي كما هو معروف نشأ من احتفالات (ديونيزيوس) إله الخمر والخصوبة، وكانت الكوميديا وليدة الاحتفالات في مواكب، وهم يغنون ويرقصون، حاملين جرار نبذ، وسلال تين، ورموز أعضاء الذكورة، وقد لبس معظمهم ملابس تظهرهم في صورة الحيوانات، وليس زعماءهم ملابس هزلية خشنة فاضحة غاية في الضيق كما كانوا يضعون على وجوههم أقنعة فيها المبالغة والتشويه المضحك، حيث نشأت الكوميديا من هذه الاحتفالات الفاضحة الماجنة.

ولهذا كانت تتسم بالهجوم العنيف، والإقذاع في الطعن، واتهام الشخصيات العامة بأبشع الاتهامات بل إن الآلهة لم تسلم من هذر المؤلفين.

وشينا فشيئا تحولت المشاهد التي لا رابط بينها إلى كوميديات لها هدف، هو الهجاء السياسي، واتخاذ المذاهب مادة للسخرية، وقلب كل ما هو جاد في الشخصيات الأدبية والاجتماعية إلى هزل<sup>(٢)</sup>.

(١) محمود سامي أحمد: أقدم مسرح سياسي، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع ١٢، سبتمبر ١٩٨٠، ص ٥٠.

(٢) المرجع نفسه: ص ٥٠.

لكن المسرح السياسي ظل يتضاءل، حتى كاد يتلاشى في الأدب الغسري، ابتداء من العصور الوسطى، حيث اتخذ وجهة دينية، حتى قامت الثورة الفرنسية، ولم تدم صحوته فيما بين ١٧٨٩-١٨١٥ لفترة طويلة؛ لأن المسرح اتجه بعد ذلك وجهة اجتماعية وأخلاقية صرفة.

وجاء القرن العشرون، وتتابع الثورات وتعددت، بادنه بشورة أكتوبر، ونشبت في أقل من نصف قرن حربان ضاربتان هزتا العالم كله، حتى البلدان السقي لم تخضهما تأثرت بهما، وتركت بصماتها على الأدب المسرحي<sup>(١)</sup>.

إذا فالتابع لتاريخ المسرح يعرف أنه منذ النشأة الأولى وهو مرتبط بالسياسة<sup>(٢)</sup> فهو "وسيلة من أميز وسائل التعبير عن هذا العالم"<sup>(٣)</sup> وقد جاءت بداية المفهوم مع الثورة الشيوعية في روسيا ١٩١٧، حيث قامت جماعة من المتصورين الداعين للأفكار الماركسية واللينينية بتقديم عروض فنية ضمنوها أفكارا سياسية، وعرضوها في كل الأماكن المتاحة لهم، وقد أطلقت هذه الجماعة على نفسها اسم جماعة (القمصان الزرقاء).

وسبب هذه التسمية هو التعبير عن الحداد على لينين، وظلوا هكذا لفترات طويلة، ثم انتقلت بعد ذلك عدوى المسرح السياسي إلى ألمانيا إثر الهزيمة التي وقعت في الحرب العالمية الأولى؛ فازداد الوعي السياسي، وازداد الضغط الاقتصادي، مما

(١) المرجع السابق: ص ٥٠.

(٢) حيث يرجع د. محمد حمدي إبراهيم في كتابه: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، عوامل تكوين الفكر الدرامي عند الإغريق إلى ثلاثة عوامل هي: ١- العامل الجغرافي ٢- العامل السياسي ٣- الاستعداد الفكري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٢٠.

(٣) د. غسان غنيم: المسرح السياسي في سوريا (١٩٦٧-١٩٩٠) منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط ١، ١٩٩٦، ص ١١.



استدعى وجود فن، لا يكفي بالتعبير عن الأحاسيس، بل فن يقوم على الاحتجاج، والتحرير، والإثارة<sup>(١)</sup>.

لذلك يمكن القول إن العالم قد شهد دعوات للمسرح السياسي، لعل أولها تنسب لإيرفين بيسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٥)، عندما نشر كتابه (المسرح السياسي) عام ١٩٢٦، وكان مخرجا ماركسيا ملتزما، حيث التزم بقضايا الفلاحين، والطبقات الكادحة، متخذاً من التحريض، ومحاولة إيقاظ الوعي، وكشف الحقيقة، وسيلة ومنهجاً في مسرحه<sup>(٢)</sup>.

لقد أراد (بيسكاتور) للمسرح السياسي ألا يكفي بعرض الأحداث الفردية، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية، والاقتصادية<sup>(٣)</sup>. وعلى المستوى التقني استخدم (بيسكاتور) الوسائل الفنية للتغريب، تلك التي رسخها من بعده (برتولد بريشت) فقد استخدم الاكتشافات العلمية الحديثة من إضاءة، وأجهزة، وسينما، وأشرطة، وفانوس سحري وغيرها، "حيث ربط المسرح الشامل بالخط السياسي للعمل المسرحي"<sup>(٤)</sup>. مما خطى بالمسرح السياسي خطوات فسيحة.

ثم جاء بعده برتولد بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦) كخطوة إضافية جديدة بمسرحه الملحمي القائم على فكرة التغريب، والتي تعنى ببساطة إظهار الشيء المألوف والعاذى بصورة غير مألوفة وغير عادية، مثيرة للدهشة، وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أى سلوك. أيأ كان، بهدف إشهار هذا السلوك، ومحاصرته بمعرفته

(١) المرجع السابق: ص ١٣.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٤.

(٣) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ١٩٧.

(٤) أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر (فنون العرض) ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦، ص ٦٦.

تماماً<sup>(١)</sup>. وبذلك لم تعد "مهمة المسرح التفسيري، بل تعدى هذه المهمة إلى محاولة تشكيل قيم، ومحاولة التغيير، ولا يكون ذلك إلا بمحاولة إثارة الوعي لدى المتلقى، لدفعه لاتخاذ موقف معين تجاه الأحداث والقضايا، ليكون مؤهلاً للقيام بفعل ما إذا سحت له الفرصة"<sup>(٢)</sup>.

لذا يمكن القول إنه إذا كان المسرح السياسي عند (بيسكاتور) يقدم عرضاً مباشراً للتاريخ في محاولة للوعي، والإلمام بهذا التاريخ من أجل تفهم وتعرف اللحظة الآتية بكل مشكلاتها وهومها، وصولاً للاستيعاب الكامل للحكمة السياسية السق يطرحها العرض، فإن المسرح السياسي الملحمي عند (برتولد بريشت) عند طرحه للتاريخ، وضعه في جملة مفيدة مع الواقع، يستطيع من خلال وسائله وتقنياته أن يستفز المتفرجين إلى المشاركة الإيجابية والفعالة في إصلاح العالم بالثورة - إذن فالمسرح البيسكاتوري هو المهدف في حد ذاته، وبريشت يتجاوز هذا المفهوم ليقدم المسرح كوسيلة لتحقيق الثورة.

ثم كان بعد ذلك بيتر فايس (١٩٢٦-١٩٨٢) في ألمانيا، حيث يعد (بيتر فايس) رائد المسرح التسجيلي في العالم، حيث اهتم في مسرحه بالوثائق، والإحصاءات، والتقارير، والظواهر التاريخية، وكل ما من شأنه إظهار الحقيقة عارية.

"ففي مثل هذا المسرح تعرض جزئيات تعتمد على الوثيقة، لدفع المتلقى إلى الاقتناع الكامل، وبالتالي لجعله يتخذ موقفاً مبنياً على الحقيقة العارية ليتسنى من خلال ذلك إدانة الأنظمة الديكتاتورية والرجعية في العالم، أو اتخاذ موقف إزاء قضايا

<sup>(١)</sup> برتولد بريشت: الأورجانون الصغير للمسرح، ترجمة فاروق عبد الوهاب، ونشرت في ثلاث حلقات بمجلة المسرح، مؤسسة فنون، المسرح والموسيقى بوزارة الثقافة بمصر، عدد ٢٢/٢١/٢٠ لسنة ١٩٦٥.

<sup>(٢)</sup> د. غسان غنيم: المسرح السياسي، مرجع سبق ذكره، ص ١٦.

عالية ساخنة<sup>(١)</sup>. حيث يلتزم الفنان في هذا النوع من المسرح السياسي بالدفاع عن قضايا اغتراب الإنسان "المسرحية التسجيلية كأداة تعليمية سياسية ليست بعملية نقل الأحداث بلا تفسير سابق، إنما هي تعكس بالضرورة وجهة نظر المؤلف التسجيلي مهما كان مستعينا بوقائع التاريخ، وبما ينقله حرفيا من ملفات التحقيقات، فلا بد أن يختزل الواقعة التاريخية التي يقدمها"<sup>(٢)</sup>.

وعلى هذا يكون المسرح السياسي التسجيلي مستفيدا من "عملية المزج بين العناصر الدرامية والمنحمة، راسما صورة مجسدة لبشاعة عالمنا المعاصر"<sup>(٣)</sup>.

ثم انتشرت بعد ذلك تيارات كثيرة للمسرح السياسي، كمسرح الصحف الحية في أمريكا، والذي يعتمد على مسرحية الأحداث المهمة، سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية من تلك التي تظهر في الصحف اليومية، بهدف التأثير "في عقل المتلقي ودفعه لاتخاذ موقف معين من المشكلة"<sup>(٤)</sup> المطروحة أمامه، ثم المسرح الحي في أمريكا، والذي طرحه الزوجان (جوليان بيك، وجوديث مالينا) وقد عملا على إدانة كل ما هو فاسد في المجتمع الأمريكي والمجتمعات الرأسمالية، ودعوا إلى الحرية الفوضوية المطلقة، وظهرت حركات أخرى كمسرح الشارع، والمسرح المفتوح في أمريكا، وغيرهما.

وعلى هذا يكون "المسرح السياسي إفراساً تاريخيا يظهر في أزمنة المعاناة، ليكون أداة فعالة في يد الطبقات الفقيرة وطلبتها المثقفة، وهو مسرح وإن اختلفت

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ١٩.

<sup>(٢)</sup> د. أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٣٣، وانظر كذلك: د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ص ٢١٨.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه: ص ١٣٤.

<sup>(٤)</sup> د. غسان غنيم: المسرح السياسي، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣.

تجلياته - ذو أهداف متقاربة، لا تختلف فيما بينها إلا اختلافات طفيفة تحملها البيئة الجغرافية والاقتصادية، ولكن المسرح السياسى يبقى ذا هدف واضح، هو التحريض، وإثارة الوعي فى سبيل التغيير<sup>(١)</sup>.

من خلال هذه التعريفات والمفاهيم للمسرح السياسى فى العالم، تكونت شخصية المسرح السياسى فى الوطن العربى وخاصة فى مصر، حيث إن المسرح كظاهرة اتصالية فى الوطن العربى هو ظاهرة أصيلة، فهو من وسائل الاتصال الجماهيرى، التى يتم من خلاله نقل الأفكار، والآراء وتبادلها، وتكوين الرأى العام، والدعوة إلى التغيير، وخلق عالم جديد.

وقد ارتبط المسرح ارتباطاً وثيقاً بقضايانا المعاصرة، ولعل البحث عن شكل جديد للمسرح قد البثق من وضوح الرؤية أمام المسرحيين العرب، واهتمامهم بالمسرح كوسيلة اتصال، يتم توظيفها لخدمة قضايا الإنسان العربى فى نضاله من أجل نيل حريته ووجوده، ووضع ذلك من خلال عملية تسييس المسرح، أى توظيفه لمعالجة قضايا سياسية، واجتماعية، ومصرية، وتحررية.

كما أن "المسرح السياسى لا يقتصر على السياسة بمعناها الأكاديمى الدقيق، بل إنه يركز على كل ما من شأنه تغيير طريقة تفكير الفرد، أو طريقة حياته"<sup>(٢)</sup> حيث "إن المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقى هى استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة - غالباً ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية - مع تقدم وجهة نظر محددة، بغية التأثير فى الجمهور، أو تعليمه بطريقة فنية، تعتمد على كل أدوات التعبير التى تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى"<sup>(٣)</sup>.

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ٢٩.

<sup>(٢)</sup> د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، الأنجلو المصرية، ط ١، ١٩٧١، ص ١.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه: ص أ:ب.

كما يعرف الدكتور (سمير سرحان) المسرح السياسي بأنه "مسرح توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية في غياب حماية القانون لأصحاب الفكر الحر..... و يبرز دور المسرح السياسي من خلال تجسيد رمزي أحيانا، وصريح أحيانا أخرى للآلام الراهية التي يعانيها مجتمع ما في مرحلة تاريخية معينة، ويصبح الكاتب المسرحي، والحدث المسرحي، والرمز المسرحي، والحياة المسرحية المجسدة، هم التعبير الوحيد الممكن في مثل تلك الظروف عن معاناة الملايين"<sup>(١)</sup>.

كما أن "وظيفة المسرح السياسي لا تكمن فقط في التعبير عن الثورة المكبوتة، وعن الرغبة في التعبير... وإنما هي وظيفة فنية إلى أبعد الحدود... إنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن الجيد... مضمون كبير، وفن مسرحي كبير يلائم ضخامة المضمون وخطورته، ولقد تبلورت حقيقة مهمة، وهي أن المضمون الجيد لا يمكن أن ينفصل في المسرح السياسي عن الفن الجيد، لذلك فإن وظيفة المسرح السياسي تتمثل في تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة، وهي من أخطر وظائف الفن"<sup>(٢)</sup>.

كما ترى الدكتورة (سامية أحمد سعد) أن "المسرح السياسي هو مسرح ذو مضمون سياسي، يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض، له صفة سياسية معينة"<sup>(٣)</sup>.

ويرى (سعد أردش) أن "المسرح السياسي الواعي الواضح المباشر، هو الذي يسعى إلى تأثير إيجابي محدد في الجماهير، بهدف اكتسابها في صفوف معركة

<sup>(١)</sup> د. سمير سرحان: المسرح المعاصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٧٤: ١٧٥.

<sup>(٢)</sup> انظر: المرجع نفسه، ص ١٤٧-١٥٥.

<sup>(٣)</sup> د. سامية أحمد سعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ٢٩٠.

وانظر كذلك مقالا في مجلة المسرح بعنوان: المسرح السياسي عند سارتر وكامو، ع ٦٧، نوفمبر ١٩٦٩، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، ص ٢٣: ٢٤.

طويلة، نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية، ويرفرف عليها السلام، ونمنحها الحرية طعم العزة والكرامة الإنسانية<sup>(١)</sup>.

ويرى الدكتور (محمود أمين العالم) أن "في المسرح السياسى المعاصر يغلب التحريض والتضجير على عناصر المشاركة الوجدانية والتطهير". معنى هذا أن بلورة العواطف ليست من اهتمامات المسرح السياسى بقدر ما هى من اهتمامات المسرح البرجوازى<sup>(٢)</sup>.

ويعرف (ألفريد فرج) المسرح السياسى بأنه "بناء من صور ومشاهد مسرحية تعبيرية، تجمع فى جدارية كاملة صوراً، بالإضافة إلى تفاصيل القضية السياسية السق يقصد المؤلف طرحها... كما يتميز بالمرونة، والطواعية، والقبول للإحلال، والإبدال، ومسيرة الأحداث، ومن ثم قوته التعبيرية، وقدرته على التأثير<sup>(٣)</sup>".

ففى أى عصر من العصور التى يزدهر فيها الفن توجد علاقة بطريقة أو بأخرى بين الفن والسياسة، ولا يعنى هذا أن فترات الازدهار والتردى السياسى يمكن أن تصنع بمفردها فناً جيداً، فالعلاقة إشكالية لا يمكن تفسيرها وحصرها فقط فى ضوء طرفيها (الفنان من جهة، والواقع السياسى من جهة أخرى) ولكنها تتجاوز هذا لمفردات أخرى ترجع إلى فكر الكاتب، وتوجهه، وطبيعة علاقته بالسلطة، وموقفه منها، وأيضاً ظروف المجتمع، والتيارات الفكرية، والفنية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية السائدة وقت كتابة النص.

<sup>(١)</sup> سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٣.

<sup>(٢)</sup> انظر د. محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، ط ١، بيروت ١٩٧٣، ص ٢٧٤.

<sup>(٣)</sup> ألفريد فرج: ثورة الحجارة، مسرحية عن انتفاضة الشعب الفلسطينى، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ٢٠٠١، ص ٧.

فقبل هزيمة يوليو ١٩٦٧ لم يعرف المسرح العربي ما اصطلاح على تسميته بالمسرح السياسي بالقوة نفسها التي عرف بها منذ أن عمقت الهزيمة "إحساس الفنان العربي بمسئوليته تجاه جمهوره، وتجاه نفسه"<sup>(١)</sup> فقبل الهزيمة كان الفنان المسرحي العربي يتوجس من معالجة القضايا السياسية، ويستبدل بها قضايا أخرى اجتماعية، أو تاريخية. ويرجع هذا إلى أسباب سياسية واجتماعية وقع تحت تأثيرها الفنان المسرحي، فألجمته عن الحديث في مثل هذه الأمور.

هذا بالإضافة إلى أن المسرح السياسي لم يكن معروفا في الوطن العربي رغم شيوعه قبل ذلك بكثير في المسرح العالمي كما وضحنا سابقاً.

ولكن من خلال التعريفات والمفاهيم للمسرح السياسي في العالم، تكونت شخصية المسرح السياسي في الوطن العربي، فمنذ منتصف الستينيات بدأت تظهر دعوات تحررية تحاول عبر استفادتها من تقنيات المسرح السياسي في العالم أن توجد شكلاً مغايراً لهذا المسرح، يناسب ذاكرة ووعي المتفرج العربي "حيث لم يعد المسرح السياسي بأشكاله المختلفة كافياً لمواجهة هزيمة حزيران ١٩٦٧"<sup>(٢)</sup> كما أن أهم جزئية في المسرح السياسي - كما نعتقد - هو دراسة المتفرج، وإشراكه في العمل المسرحي، ليصبح عنصراً أساسياً في الفعل المسرحي، فهذا الإنسان الذي يقبل على المسرح الجاد، أو يهرب منه، هو مرآة لأشكال التربية الفنية، والأخلاقية، والثقافية التي تلقاها في حياته اليومية.

"حيث إن المسرح مرتبط بالمجتمع، فلا يستطيع أن يعرف المسرح بمعزل عن جدواه، وفي زمن المجازر والتغيرات التي تتسارع بنا نحو الأغلال والهزائم، كيف يمكن قياس الجدوى إلا بالمقاومة والفعل، وبالتالي كيف يمكن أن يحقق المسرح جدواه إذا لم

<sup>(١)</sup> د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسي، مرجع سبق ذكره، ص ١.

<sup>(٢)</sup> سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦٣.

يتدخل في الجزرة، إذا لم يحطم قوقعته، ويتحول فعلا هنا والآن، فعلاً حقيقياً يؤثر، ويغير، ويقاقل، ويقاوم<sup>(١)</sup>...

إذن، فالمسرح لا يكون إلا بالمتجمع، والمتجمع هو شعب، وأفراد، وهوم تحملها هذه الأفراد، حيث اتجه بعض الكتاب إلى معالجة بعض المشكلات الاجتماعية والسياسية، من خلال مفاهيم تتناسب مع التلويح الجمالي والفكري للإنسان العربي، بغية خلق التواصل بينه وبين المسرح، والمساهمة في تغيير مفاهيمه "هذا الإنسان المهزوم المقهور، والذي يتلمس مع هذا إمكانية أن يفتح، وأن يحمل قدره بنفسه، لكنه لا يجد أمامه إلا الصعوبات التي سببها الوضع السياسي الذي يعيش فيه، والقمع المنظم الذي خضع له، وشراسة القوى الخارجية التي تحاول هزيمته، ومنعه من أن يحمل قدره بنفسه"<sup>(٢)</sup>.

إذن، اقتران السياسة بالمسرح كان مقترنا دائما بالوضع السياسي، وذلك إما دفاعاً عن ثورة، وإما مناداة لفكر جديد، أو محاولة للتحرير والثورة، والبحث عن أسباب الهزائم السياسية، كما حدث في مسرح ما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ في الوطن العربي عامة، ومصر خاصة.

حيث إن "المسرح وسيلة لتعبئة الجماهير، لإيقاظها، وإثارتها، لتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يحسم المشكلات المعروضة"<sup>(٣)</sup> فمادة المسرح السياسي مستقاة أساساً من المجتمع، وخاصة من مشكلات الطبقات الكادحة التي يعبر هذا المسرح عن آلامها وأحلامها، تلك التي كتبها وسائل القمع والاستبداد المختلفة، سواء من السلطات الداخلية، أو الخارجية.

<sup>(١)</sup> سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، (مج ٣) دار الأهالي للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٦، ص ٧٦.

<sup>(٢)</sup> سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جليل، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨، ص ١٢٢.

<sup>(٣)</sup> د. غسان نخيم: المسرح السياسي في سورية، مرجع سبق ذكره، ص ١٤.



فالمسرح السياسي هو انعكاس مرئ لآثار واقع سياسى مهترى، وهذا ملازم لصيرورة المسرح منذ نشأته وعلى هذا "المسرح السياسى الحديث ليس دعوة إلى أدب مسرحى جديد بالضرورة، وإن كان قد استفز كتاب المسرح إلى إبداع صياغة جديدة للمسرحية، تندرج تحت عنوان المسرح السياسى"<sup>(١)</sup> وهنا يجب أن نفرق بين المسرح السياسى، وبين المسرح المعتمد على الإسقاطات السياسية، "إذاً إننا نخلط بين هذا وذلك، بين مسرح يحدد هدفه بوضوح، وبلا مواربة، وبين مسرح تحيى الإسقاطات السياسية فيه فى الخلفية، بين مسرح يهدف إلى نقل أيديولوجية معينة، وبطريقة مباشرة، ومسرح تحيى فيه المفاهيم السياسية بقليل ما يسقطه المتفرجون عليه من مفاهيمهم"<sup>(٢)</sup>.

ونخرج من هذا بأن المسرح السياسى عطاؤه فكرى سياسى، أما مسرح الإسقاطات السياسية، فوصول مفاهيمه السياسية يعتمد على طبيعة المتفرج، وظروفه، ودرجة وعيه، وثقافته. فعندما ستل (بوال)<sup>(٣)</sup> عن مفهومه للمسرح السياسى أجاب بقوله: "إن كل مسرح بالنسبة لى هو مسرح سياسى، ولكن المسرح السياسى ليس هو السياسة، إذا يخضع المسرح السياسى لمسألة الاختيار، اختيار الموضوع الذى يريد الفنان التعبير عنه. ويجب أن نفهم أن المسرح بشكل أساسى هو فعل سياسى، إن المسرح اختيار محدد، يأتى طبقاً لوجهة نظر الفنان السياسية، السق تحدد اختياره للموضوع"<sup>(٤)</sup>.

(١) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٤.

(٢) د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص ب.

(٣) انظر أوجستو بوال: مسرح القهوريين، ج ١ + ج ٢، ترجمة: د. أسامة أبو طالب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، ١٩٩١.

(٤) د. أحمد سخوخ: حوار مع مؤسس مسرح القهوريين أوجستو بوال، مجلة الفنون، السنة التاسعة،

ع ٣٥/٣٤٤، مايو ١٩٨٨، ص ٥٢.

كما يرفض سعد الله ونوس القول بأن مسرح هو سياسى بالضرورة، لكن مفهوم المسرح السياسى تاريخياً، وخاصة فى المسرح الأوروبى له خصوصيته، وأشكاله، ومميزاته، ومرحليته التى فرضتها التحولات السياسية المرحلية.

وقد نشأ مصطلح المسرح السياسى فى خضم التطورات الثورية فى بداية القرن التاسع عشر، وخاصة بعد ثورة أكتوبر فى روسيا، والتغيرات التى حدثت فى ألمانيا قبل صعود هتلر إلى الحكم.

ولهذا فإن مشروع (ماير هولد) الذى أطلق عليه (برنامج أكتوبر المسرحى) بعد ثورة أكتوبر فى روسيا، وإنجازات (إيرفين يسكاتور) وحقى المسرح التعليمى الدعائى الذى طرحه (بريخت) كانت أهدافها سياسية عموماً، حيث فرضتها التحولات الاجتماعية فى تلك الحقبة<sup>(١)</sup>.

ولكن التحولات الجهورية التى حدثت فى المجتمع العربى بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ وحتى الوقت الحاضر، قد فرضت صعوبات كثيرة واجهت مفهوم التسييس، وتمثل فى المضمون، حيث "إن كشف بنية الصراع فى داخل المجتمع أصبحت مخوفة بالمرئى، والصعوبات، والالتباسات. وأصبح المرء لا يستطيع أن يشر بأى مشروع إلا تحت وطأة التبسيط والخطابة، وتحت طائلة أن الجمهور نفسه لم يعد يعطيه ثقته، ولم يعد يعطى إليه جيداً"<sup>(٢)</sup>.

ويعرف (سعد الله ونوس) مسرح التسييس بقوله: "يتحدد مفهوم مسرح التسييس من زاويتين متكاملتين: الأولى فكرية، وتعنى أننا نظرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة، وعلاقتها المترابطة، والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية

<sup>(١)</sup> انظر د. فاضل سودانى: تسييس المسرح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة، ع ٤٧، يوليو ٢٠٠١، ص ٧١:٧٠.

<sup>(٢)</sup> سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، مرجع سبق ذكره، ص ١١١.

والسياسية، وإننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذن بالتيسيس أردت أن أمضى خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي، إنه المسرح الذي يحمل مضمونا تقدمياً... إن الطبقات التي يتوجه إليها مسرح التيسيس هي الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلنة الثورة والتغيير... أما الزاوية الثانية في مفهوم التيسيس، فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي... إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة، لا يوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدمياً<sup>(١)</sup>.

إذن يجب مناقشة الأزمة الناتجة عن مشكلة سياسية من خلال سير أغوار هذه الأزمة، والتعرف على قوانينها العميقة، وعلى مسبباتها ونتائجها، لكي نتمكن من محاصرتها، وذلك من خلال مشاركة المتفرج مشاركة فعلية، تتيح له التعرف على أساس وسبب الأزمة، واستشراف أفق تقدمي يتيح له تلمس الحلول، وذلك من خلال الوعي السياسي الذي اكتسبه عبر انصهاره وتداخله في الظاهرة المسرحية.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل هناك شكل محدد واضح المعالم ثابت الخصائص للمسرح السياسي؟

إذا كان المقصود بذلك أن هناك تركيبة معينة إذا انطبقت بمخالفاتها على عرض مسرحي ما فإنه يصبح مسرحاً سياسياً، فإن الإجابة بالنفي؛ لأن الأعمال التي تندرج تحت تسمية المسرح السياسي رغم تباينها، وإن كانت كلها تتفق في اهتمام الفنان بمقولة فكرية واضحة، تهدف إلى دفع الإنسان لمحاولة تغيير واقعه المعاش، عن طريق إدانة صريحة لفكر ما من ناحية، وتعليم فكر آخر من ناحية أخرى.

<sup>(١)</sup> سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، (مج ٣) مرجع سبق ذكره، ص ٩٢.

وهذه الأعمال تؤكد في الوقت نفسه أن أقرب كتاب هذا اللون تحقيقاً للنجاح، هو الكاتب الذي يجمع بين هذه الرسالة الجادة، وبين قدرته على الاستغلال الكامل لإمكانيات المسرح ومعطياته، مبتعداً عن سذاجة الفكر والشكل، وفي الوقت نفسه يؤكد تلك الحقيقة الأخيرة نجاح أعمال فنانين مثل (بريخت) و(بيترفايس) و(هوخوت).

وعلى صعيد تجسيد المسرح الوثائقي بصفة خاصة، وظف المخرج المسرحي الفنان الدكتور أحمد زكي أسلوب المسرح الشامل، كوسيلة للتعبير السياسي ونتائجه، مستخدماً كافة تقنيات هذا المسرح الجديد.

لذا يمكن القول إن للمسرح السياسي وظيفته القومية، حيث يعبر عن القضايا الوطنية، ويعتبر أحد أدوات التوعية والمساندة، كما يستطيع أن يتخذ موقفاً واضحاً، لا من قضايا السياسة الداخلية وحدها، وإنما من القضايا الخارجية أيضاً، وأن يكشف بأسلوب فني عن وسائل الاستعمار، وحيله، وأقنعتة، وأن يحمل في ذاته دعوة إلى التغيير، وهذه هي رسالة المسرح السياسي الأساسية.

## المبحث الثاني تطور المسرح السياسي في مصر

تعتبر نشأة المسرح في الوطن العربي وليدة حاجة المجتمعات العربية إليه، حيث لم تكن وليدة الاحتكاك بالغرب وحده، فقد كان المسرح بمكوناته وسماته خير أداة اجتماعية مؤثرة في التطور والتغير، فكانت نشأة المسرح نتاج عوامل خارجية مرتبطة بالاحتكاك بالحضارة الغربية، وانتقال بعض مظاهرها إلى الدول العربية، وعوامل داخلية، نابعة من واقع البلدان العربية، وأوضاعها السياسية، والاجتماعية، وحاجة الجمهور إلى المسرح، كخير أداة للتعبير عن ذاتها، وخير وسيلة لحمل آرائها ودعواتها.

لذلك عبر المسرح عن قضايا الواقع السياسي والاجتماعي، وكان المسرح - نشأة ومضموناً - ملتصقاً بالسياسة، فكان في نشأته مواكباً لتطلع أقطار الوطن العربي إلى الحرية، والاستقلال، والتحرر من السيطرة الأجنبية.

كذلك واكب نشأة المسرح في الوطن العربي تحولاً في فكر الشعوب العربية، وتراجع فكرة الفرد المخلص، الذي كان فن السيرة الشعبية أفضل شكل ملائم لها، وظهور فكرة أن المخلص هو ثورة الشعب، ولذا أضحي المسرح هو الفن الملائم لتلك الفترة ولهذا التحول<sup>(١)</sup>.

وكذلك يمكن القول إن فموض المسرح ونكوصه مرتبط بالحرية والديمقراطية، ففي فترات المد الثوري، وانتعاش الحركات الوطنية المطالبة بالاستقلال والحرية، كان المسرح يشهد انتعاشاً وازدهاراً، بينما تنكس الحركة المسرحية مع انحسار المد الثوري، وفترات الكبت السياسي.

(١) د. أحمد شمس الدين الحجاجي: العرب وفن المسرح، ط٢، الكويت، دار العروبة (د.ت)، ص ٧٠.

كما أن نشأة المسرح السياسى تسير فى خطين متوازيين: يتناول أحدهما قضية الحكم، ومشاركة الشعب فيه، بينما يعالج الثانى المظاهر السوسولوجية فى النظام الاجتماعى.

وقد كانت البداية الحقيقية للمسرح فى مصر على يد "يعقوب صنوع" (١٨٣٩-١٩١٢) وهو أحد الروافد الثلاثة التى أسهمت فى تأصيل مسرح عربى فى مصر، حيث تناول فى مسرحه قضايا المجتمع والثورة على الظلم، ومن هنا كانت السمة الأساسية لمسرحه أنه مسرح سياسى<sup>(١)</sup> شغل بقضايا الواقع الاجتماعى السياسى، فأسههم بمسرحه فى نقده وتعريته، والهجوم على أسباب المشكلات التى تنتهى عند الحاكم باستمرار.

كما كان كاتباً سياسياً شديد العداء لنظام حكم الخديوى إسماعيل، لذلك كان مسرحه موجهاً إلى الطبقات المعريضة التى وقع عليها الظلم الاجتماعى، فاستخدم العنيفة لغة اللوحات اليومية، حيث كانت تحت السيطرة التى يقرتها من الشعب المصرى، كما قرأته من قبل إلى الحاكم إسماعيل، الذى شجعه فى «بداية الأمر، كوسيلة دعائية، تكتسب للخديوى عطف الناس، مع توجهاته السياسية نحو الدول الكبرى، خاصة فى فرنسا وإنجلترا، حيث كتب مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» وتعدد الزوجات، و«علاقة الصداقة فى الأسرة»، و«الإيمان بالسحر»، و«الأحبة فى عصر الطب والعلم»... الخ هذه المسرحيات.

لذلك نجد أن «صنوع» قد عمد إلى المسرح السياسى الاجتماعى، حيث يمكن أن نعه أول من وضع بنور المسرح السياسى والواقعى، الذى نقل فيه جزءاً

(١) د. مدحت الجيار: البحث عن النص فى المسرح العربى، دار النشر للجامعات المصرية، ط٢، ١٩٩٥

من حياة الشعب المصري، ويرى المخرج المسرحي الفنان أحمد زكي<sup>(١)</sup> أن يعقوب صنوع هو أول مسرحي يبين قدرته ككاتب وناقد للخديوى إسماعيل، وهذا الاتجاه لم يكن إلا امتداداً لنشاطه الصحفي؛ لأننا لم نعلم عن اتجاهات أخرى مواكبة لصنوع يمكن أن نخلع عليه صفة المسرحي السياسي.

وقد وجد بعض المثقفين في المسرح أداة فعالة، تعيينهم على تحقيق أهدافهم، فاتجه "عبد الله النديم" (١٨٤٣-١٨٩٦) خطيب الثورة العربية، وداعيتها البارز إلى المسرح، واتخذ منبراً لدعوته السياسية، وأنشأ في الإسكندرية مسرحاً تعليمياً، صبه بآراء العربيين، وكتب مسرحيتين سياسيتين هما: (الوطن) و(العرب) قدمهما مستعيناً ببعض التلاميذ<sup>(٢)</sup>.

وبعد هزيمة أحمد عرابي، ووقوع الاحتلال، تحول المسرح في ظل السيطرة الاستعمارية إلى فن تسلية، وتطريب، وغناء، حيث يفرغ الرأي العام من شحنة الغضب، ويسوقه إلى الاسترخاء، والرضى بالأوضاع القائمة، وإن لم يخل الأمر من بعض المسرحيات التي كان لها أثرها الواضح في الحركة الوطنية<sup>(٣)</sup>.

وقد أدرك الزعيم "مصطفى كامل" (١٨٧٤-١٩٠٨) أهمية المسرح كأداة من أدوات الإعلام، واتخذ أداة سياسية، لتحقيق أهدافه، المتمثلة في طرد المستعمر، وإيقاظ الأمة العربية، والإسلامية، وقد كتب "مصطفى كامل" سنة

<sup>(١)</sup> حديث أجراه الباحث مع المخرج المسرحي د. أحمد زكي بتاريخ ١٥/٤/٢٠٠٤.

<sup>(٢)</sup> نعمان عاشور: علاقة المسرح بالدولة والمجتمع، بحث مقدم ضمن أبحاث مؤتمر المسرح في الوطن العربي، الذي عقد في دمشق، في الفترة من ٥ إلى ١٩٧٣/٥/٢٢ - مجلة المعرفة السورية، ١٣٦٤، حزيران-يونيو وانظر كذلك: د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط٢، عالم المعرفة، أغسطس/آب ١٩٩٥، ص ١٦٠.

<sup>(٣)</sup> د. نادية بدر الدين أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢-١٩٦٧)، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٨.

١٨٩٣ مسرحية (فتح الأندلس)<sup>(١)</sup> وكان الاتجاه السياسي الذي اتجهه مصطفى كامل في مسرحيته تلك إرهاباً لنوع من المسرح الوطني التهييجي.. وقد هدف ومن بعده أنصاره من توظيف المسرح إلى التوعية السياسية، وتكوين الرأي العام، غير أن السلطة الحاكمة، ومن ورائها الاستعمار، أدركت خطر هذا المسرح، فطبقت عليه قوانين النشر الصحفية، إذ لم يكن قد صدر بعد قانون خاص للرقابة على المسرح والمصنفات الفنية<sup>(٢)</sup>.

وكذلك نجد مسرحية (صدق الإخاء) سنة ١٨٩٤ لإسماعيل عاصم (١٨٤٩-١٩١٩) التي كتبها ليستنهض همم قومه بعد الضربة القاسية التي تلقتها الأمة عقب فشل ثورة عرابي<sup>(٣)</sup> وهي من نوع الإسقاط السياسي.

وقد كان إدراك السلطة دائماً لتأثير المسرح في الرأي العام هو الذي دفع إلى إغلاق بعض المسارح، أو طرد بعض رجال المسرح في عصري إسماعيل وتوفيق<sup>(٤)</sup>، كما كان اللوقوف في أوائل القرن العشرين ينحو إلى مصادرة المسرحيات السياسية: الوطنية، وقد كانت هذه المصادرة ذاتها محركاً للإثارة، ودافعاً لتعبير الرأي العام عن غضبه من خلال الصحافة.

كما أن المسرح قد أخذ يصبح قوة خطيرة في حياة الأمة العربية، فقدرها أبناء هذه الأمة حق قدرها، وانزعج لها رجال الاستعمار، وأنصار الاستبداد، لا في مصر وحدها، بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي<sup>(٥)</sup>.

<sup>(١)</sup> انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، ط ٢، دار الثقافة، بيروت لبنان ١٩٦٧، ص ٣١٥-٣١٤.

<sup>(٢)</sup> نعمان عاشور: علاقة المسرح بالثورة والجمع، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٥.

<sup>(٣)</sup> د. علي المزناحي: مسرح «الهم والدموع»، دراسة في الميودراما المصرية والعالمية، القاهرة، ع ١٩١، يناير ١٩٧٣، ص ٢١٣.

<sup>(٤)</sup> مثل طرد يوسف الحياط ورفقه، وطرد يعقوب صنوع ونفيه.

<sup>(٥)</sup> د. علي الراعي: التاريخ العربي والمسرح، بحث مقدم في ندوة التراث العلمي والمسرح، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١١-١٤ فبراير، ١٩٨٣، ص ٧ : ٨.



وقد اتسمت السنوات الأولى من القرن العشرين بكونها شهدت إرهابات الحرية والوطنية فى المسرح المصرى، وهى إرهابات انتهت بثورة ١٩١٩، وتناول المسرح فى تلك الحقبة قضايا سياسية، واجتماعية متنوعة.. حيث كان المسرح آنذاك مرتبطاً بأمانى الأمة فى الحرية والاستقلال، فكان مسرح "سيد درويش" (١٨٩٣-١٩٢٣) مسرحاً غنائياً سياسياً، مستهزئاً للهمم، ومحركاً للمشاعر، وقد استطاع درويش أن يضع الشعب بأسره بجميع طوائفه على المسرح، من خلال الكلمة، والموسيقى الدراميتين بكل معانى الكلمة<sup>(١)</sup>.

وقد ظهر مسرح رمسيس الذى أنشأه "يوسف وهبى" (١٨٩٨-١٩٨٢) سنة ١٩٢٣، وغلب على أعماله لون الميلودراما، وإن جنى أحياناً إلى تقديم المسرحيات العالمية المترجمة، وبعض المؤلفات المصرية<sup>(٢)</sup>.

وقد ظهر أيضاً المسرح الفكاهى والاجتماعى النقدى على يدى نجيب الريحانى (١٨٩١-١٩٤٩) وعلى الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) وقد عالج كثيراً من قضايا التحولات الاجتماعية فى الطبقة الوسطى، وانعكاس الشراء المفاجئ على بعض أعيان الريف.. وقد تميز مسرح الكسار بكونه يعج بالطوائف الشعبية المختلفة، وقد سمح لهم الكسار بعرض أنفسهم أولاً، ثم عرض شكواهم، ووجهة نظرهم فيما يحيطهم من أحداث، وهذا الانحياز للشعب، وتصوير بعض مشاكله، هو الذى جعل الشعب يرى نفسه فى مسرح الكسار<sup>(٣)</sup>.

وإذا كانت دعوة المطالبة بالدستور، وإرهابات ثورة ١٩١٩ ووقائعها قد ساعد على ازدهار المسرح، واتخاذها متبراً لقضايا الواقع - آنذاك - فإن أوضاع

<sup>(١)</sup> د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص ٦٤.

<sup>(٢)</sup> انظر فتحى غانم: الفن فى حياتنا، روز اليوسف، الكتاب الثانى، يونيو ١٩٦٦، ص ٧٢-٨٤.

<sup>(٣)</sup> د. على الراعى: فنون الكوميديا، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٤.

الثلاثينيات كانت باعثاً لارتداد النهضة المسرحية. فمع الأزمة العالمية سنة ١٩١٣، وبداية الصراع السياسى بين الطبقات الوسطى، وبين الإقطاع، يسانده الملك والاستعمار، توارى المسرح الجاد، فكانت نكسة المسرح المصرى صدى لنكسة عامة، وتحولات طرأت على المجتمع<sup>(١)</sup> وإحباط للرأى العام، كما كان واضحاً فى تلك الفترة - خاصة - فى ظل حكومة إسماعيل صدقى، وإلغاء الدستور.

وقد بدأت الدولة تتدخل لدعم المسرح، فأنشأت الغرفة القومية فى سنة ١٩٣٥، غير أن الهدف من ذلك لم يكن إحياء دور المسرح فى استنهاض الرأى العام، وإنما كان مظهرًا من مظاهر التمدن الحضارى، الذى يمكن أن تفخر به حكومة أمام معارضيها فى الحكم، واستمر هذا الوضع فى أثناء الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان المسرح - فى تلك الفترة - قد أقيمت له معاهد ومؤسسات، فإن الجمهور ظل يفقد مسرحاً يعبر عن واقعه، وما يفعل فى داخله من آلام، وآمال، وتطلعات سياسية، واجتماعية. فقد شاعت المسرحيات الكوميديّة.. وطبيعى أن يشهد المسرح نوعاً من الابتذال - كما حدث لبعض الفنون الأخرى كالغناء، والموسيقى، وغيرها، بتأثير حالة الحرب، وما صاحبها من أزمات اقتصادية، وتراجعت القضية الوطنية - مع استثناءات قليلة - وكان الاهتمام - فى الأغلب - بالإضحاك مجرد الإضحاك.

وفى مواجهة التيار الهابط، ظهر التيار الجاد فى المسرح، ممثلاً فى أعمال بعض الرواد، فظهرت أعمال توفيق الحكيم<sup>(٣)</sup> التى عبرت عن العظيمة الاجتماعية فى الواقع، وعالجت قضايا اجتماعية، وسياسية، وأخلاقية متنوعة، بداية من قضية

<sup>(١)</sup> نادية أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٧.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه، ص ٢٧.

<sup>(٣)</sup> انظر توفيق الحكيم: مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٠.

المرأة، كما في مسرحية (المرأة الجديدة) التي تعالج قضية السفور والحجاب، ومسرحية (أريد هذا الرجل) و(الناتبة المحترمة) التي تعالج قضية حرية المرأة، ومشاركتها في السياسة، والحياة العامة، مروراً بقضية الرأسمالية في الأربعينيات، والسخرية من فئات معينة، كفئة الموظفين، ورجال الحكومة، ونقد مسلكهم، من رشوة، ووصولية، واستغلال، كما في مسرحية (الرجل الذي صمد) و(مفتاح النجاح) و(أعمال حرة) وصولاً إلى قضية العدالة الاجتماعية، التي فرضت نفسها أثناء الحرب العالمية الثانية، فدفعت "توليق الحكيم" إلى تصوير الظلم الاجتماعي المتفشى في الواقع المصري في مسرحية (الجياح)<sup>(١)</sup>.

ونلاحظ تطور المسرح السياسي في مصر من خلال أعمال "أحمد شوقي" (١٨٦٨-١٩٣٢) رائد المسرح الشعري في مصر، الذي هدف إلى التأكيد على الطابع القومي الوطني، ورجع إلى التاريخ، ليستقى منه موضوعات مسرحياته، سواء تاريخ مصر، كما في مسرحية (مصرع كليوباترا) و(على بك الكبير)، أو تاريخ العرب كما في (مجنون ليلى) و(عنترة) و(أميرة الأندلس).

وقد استمر المسرح الشعري ممثلاً في إنتاج "عزيز أباظة" (١٨٩٩-١٩٧٣) الذي قدم بواكير أعماله في أوائل الأربعينيات، والتي استقى أغلبها من تاريخ مصر والعرب الحقيقي، أو الأسطوري، كما في مسرحية (قيس ولبنى) و(العباسة) و(الناصر) وغيرها، وكان يهدف من الموضوعات التاريخية - على حد قوله - إلى إحياء بطولاتنا التاريخية، ومعالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضي<sup>(٢)</sup>.

<sup>(١)</sup> نادية أبو غازي: قضية الحرية، مرجع سبق ذكره، ص ٢٨.

<sup>(٢)</sup> انظر د. محمد مندور: المسرح، لحظة مصر، (د.ت)، ص ٩٨.

وظهرت محاولات "على أحمد باكثير" (١٩٠٩-١٩٦٨) لتقديم أعمال ترتبط - بشكل ما - بنضال الشعب المصرى عقب الحرب العالمية الثانية، وتجسيد مظاهر السخط والثورة فى نفوس الشعب.

وتميز "باكثير" بكونه من أوائل الكتاب الذين التفتوا إلى الخطر الصهيونى فى فلسطين، فكتب مسرحية (إله إسرائيل) و(شعب الله المختار) و(شيلوك الجديد)، كذلك كتب تعريضاً بالحكم الإنجليزى فى مسرحية (مسمار جحا) و(امبراطورية فى المزاد) وقد حملت أعماله هذه نبوءة بقرب زوال الاحتلال الإنجليزى.

وقد كانت هذه الأعمال الجادة - خاصة فى أواخر الأربعينيات - بمثابة إرهابات لنهضة المسرح عامة، والسياسى خاصة، التى تحققت فى الخمسينيات والستينيات، هذا المسرح الذى عبر بصدق عن الواقع، وتناول مختلف القضايا التى طرحت على الساحة فى ذلك الوقت، منفعلاً بها، ومتفاعلاً معها.

فالحركة المسرحية هى جزء من واقع اجتماعى، وثقافى، وسياسى محدد، تنبع منه، وتتفاعل معه، وتؤثر فيه، وتتأثر به، كما أن نهضة المسرح هى جزء من نهضة المجتمع عموماً، ونهضة الأوضاع الثقافية فيه.

لقد ربطت الأحداث، والتغيرات السياسية، والاجتماعية المتلاحقة كاتب الدراما بمجتمعه وقضاياه، وأمدته بشحنة تفاعلت فى ضميره، وتشكلت فى وجدانه وفكره، فخرجت لنا أعمال مهمة، ستظل وثائق فنية تحمل ملامح الواقع، ودلالات التحولات، والأحداث التى مرت به.

فعندما جاءت ثورة ١٩٥٢، أدت إلى ظهور العديد من المبادئ، والقيم الاجتماعية، والأخلاقية، التى أصبحت من العلامات الواضحة لهذه الثورة، حيث يعتبر قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ تحولاً فى مسار التاريخ المصرى، أعقبه تغيراً اجتماعياً وفكرياً واسع المدى فى المجتمع المصرى، حيث تأثر كتاب المسرح بالناخ الثورى.

وقد استطاعت الثورة أن توقظ فيهم إحساسهم بالقومية، وانتانهم للفكر الثوري، وقد ساعد على هذا "ما أسنته ثورة يوليو منذ قيامها، وما اتخذته من خطوات ومواقف، وما حققته من إنجازات، يأتي على رأسها في خطواتها الأولى: قانون الإصلاح الزراعي، ثم تلاه خطوات أخرى أبرزها تأميم الصناعات الكبرى، وبناء السد العالي، وتكوين القطاع العام، وهكذا كان المسرح هو المنبر الأساسي للتعبير عن هذه الاتجاهات التي بدأت تحققها الثورة"<sup>(١)</sup>.

يقول سعد أردش في ذلك: "لقد بدأ كتاب المسرح فيما بعد الثورة، شأفم شأن كل فنان يبحث عن الأساس الاجتماعي للمسرح، محاولين التعبير بالطريق المباشر غالباً، وبطريق الرمز والإنجاء أحياناً، عن عمليات التحويل الاجتماعي، والاقتصادي، والفكري التي يمر بها المجتمع المصري، في طريقه إلى القضاء على القيم الرأسمالية، وتأسيس قيم اشتراكية"<sup>(٢)</sup>.

فعدل توفيق الحكيم عن الطابع الذهني الذي يقوم عليه مسرحه الفكري المثالي فيما قبل الثورة، والتي تؤصله أعماله الكبيرة مثل (أهل الكهف) و(وشهر زاد)، وعدل عن النهج الأخلاقي الذي كان أساس مسرح المجتمع عنده، والذي بلغ ذروته في صندوق الدنيا، واكتشف القضايا الإنسانية الواقعية العريضة التي يواجهها مجتمع يبحث عن العدالة الاجتماعية والاقتصادية، وصبها في مسرحه الجديد (الصفقة - السلطان الحائر - شمس النهار - يا طالع الشجرة - طعام لكل فم).

وكذلك سعى بعض الكتاب إلى استنبات الدراما من الصراعات الاجتماعية والاقتصادية الدائرة في المجتمع المصري، فكتب نعمان عاشور (الناس اللي تحت) و(عيلة

<sup>(١)</sup> نعمان عاشور: المسرح والسياسة، المكتبة الثقافية، ٤٠٨، الهيئة المصرية لعامة للكتاب ١٩٨٦، ص ٩٩.

<sup>(٢)</sup> انظر: محمد بركات - هاني مطاوع: ثمانية عشر عاماً من عمر الثورة والمسرح، مجلة المسرح، ع ٧٤،

سبتمبر/أكتوبر ١٩٧٠، ص ١٦.

الدوغرى)، كما كتب سعد وهبه (السينسة) و(كوبرى الناموس) و(سكة السلامة)، وكتب لطفى الخولى (القضية) وكتب يوسف إدريس (القرافير) وكتب رشاد رشدى (رحلة خارج السور) وكتب ألفريد فرج (حلاق بغداد) و(عسكر وحرامية) و(على جناح التبريزى وتابعه قفة)، فكل هذه الأعمال تتجنى إلى مناقشة موقف الفرد من طبقته، ومن مجتمعه، وموقف الطبقة من المجتمع، حيث إن معظم هذه الأعمال تتجدد قيمة الإنسان، ومن هنا كان مسرح الالتزام أو المسرح السياسى.

وقد شهد المسرح المصرى الكثير من التغيرات بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، حيث لم يعد الاتجاه التقليدى بمفاهيمه وأشكاله يتناسب وطبيعة الظروف السياسية والاجتماعية، التى صاحبت هذه الفترة، حيث أصبح المسرح يمثل مركزاً من مراكز التأثير الاجتماعى المهمة، وأخذ الكاتب ينتقل ويتفاعل بوعى مع الأحداث الجارية، ومع القضايا الجديدة التى طرأت على الساحة السياسية، حيث أخذت هذه القضايا تغير وتطور المجتمع من الناحية الاجتماعية، والسياسية، والفكرية.

لقد جاءت الثورة من أجل التغيير والتحرير، لذا سعى كتاب المسرح فى تلك الفترة إلى البحث عن شكل ومضمون جديدين، يتماشيان مع طبيعة هذا التغيير "ولاشك أن جيل الثورة من كتاب المسرح قد ألهموا مخرجى المسرح فى مصر طرقاتاً جديدة، نابعة من تاريخ الكفاح المصرى، من أجل مصر مستقلة، ومن أجل عدالة اشتراكية، رسمت فلسفتها ثورة ١٩٥٢، ومن أهمهم: نعمان عاشور، وسعد الدين وهبه، ويوسف إدريس، وألفريد فرج، وميخائيل رومان، وعبد الرحمن الشرقاوى، وصالح عبد الصبور، ونجيب سرور وغيرهم<sup>(١)</sup>."

فمثلاً (نعمان عاشور) كتب مسرحية (المغنطيس) عام ١٩٥٠، والتى يقول عنها أنه كتبها بقدرة فائقة "فى النفاذ إلى حقائق اجتماعية تلقائية وبديهية ينطق بها

<sup>(١)</sup> سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٣٤٩.

موضوعها نفسه، وأحسب أن ذلك كله جاء بفضل الوعي الكلي بالواقع الاجتماعي الذي أعيشه، وهو الوعي الذي اكتسبته من دراستي للاشتراكية وإيماني بها<sup>(١)</sup>، إلا أنه رغم ذلك لم ينشرها إلا عام ١٩٥٥؛ وذلك لابتعاده عن المناخ والعمل السياسي كما يقول:

"جاء عام ١٩٥٢، وأنا بعيد عن أى نشاط سياسي، أو أدبي، أو فني"<sup>(٢)</sup>.

وقد حددت الثورة أهدافها من خلال ستة مبادئ وهي:

القضاء على الاستعمار وأعوانه، القضاء على الإقطاع، القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم، إقامة عدالة اجتماعية، إقامة جيش وطني قوي، إقامة حياة ديمقراطية سليمة.

تلك المطالب التي استمدتها الإرادة القومية من مطالب النضال الشعبي واحتياجاته<sup>(٣)</sup>.

وقد استمرت انتعاشة المسرح في منتصف الخمسينيات، فظهرت المسرحيات التي تعبر عن التطورات الاجتماعية، والتغير المصاحب لثورة ١٩٥٢، وخاصة المسرحيات ذات المضمون الفكري، التي تعالج قضايا سياسية، مثل مسرحية (سقوط فرعون) لألفريد فرج، التي تتناول قضية الحرب والسلام.

كما نلاحظ تطور المسرح السياسي في مصر من خلال التطورات السياسية والاجتماعية التي شهدتها مصر في سنة ٦١-١٩٦٢ حيث أعادت للمسرح انتعاشته، وطرحت أمامه العديد من القضايا... فعلى المستوى السياسي، أوجدت

<sup>(١)</sup> نعمان عاشور: المسرح حياتي، القاهرة للثقافة العربية، ١٩٧٥، ص ٩٨.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ٩٨.

<sup>(٣)</sup> مهجت إبراهيم دسوقي: مصر غير الزمان، مكتبة روز اليوسف، القاهرة (د.ت)، ص ٧٣.

الظروف السياسية آثارها، فظهرت مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم، والتي تدين القوة كمصدر للنظام، وكأسلوب لممارسة السلطة، وتنادى بالشرعية، والالتزام بالقانون، فجاءت مواكبة للأحداث السياسية في الواقع، تحمل نقداً مستتراً لما استشرى من أعمال القمع، وتوجه النظام نحو النهج الأمثل<sup>(١)</sup>، من خلال الاسقاطات السياسية، وكانت المسرحية فاتحة لسلسلة من مسرحيات النقد السياسي، التي كانت من أبرز ملامح سنوات الازدهار.

وإذا كان "توفيق الحكيم" قد انفعل بالواقع السياسي الداخلي وبالأحداث المحلية، فإن "عبد الرحمن الشرفاوي" قد انفعل بالأحداث في المنطقة العربية. وما توج به من أعمال مقاومة، وحركات تحرير، فالتخذ من هذا الواقع منبعاً يستقى منه أفكاره التي جسدها في مسرحية (مأساة جميلة)، والتي تدور في إطار إدانة الاستعمار، والإشادة بطولات الشعوب العربية.

ثم تظهر بعد ذلك بعض الأعمال المسرحية التي تندد بالظلم، والقهر، وتدعو إلى الحرية، والديمقراطية، فمثلاً كتب فتحى رضوان مسرحية (إله رغم أنفه). والتي تنتقد النظام، وتوجه نحو النهج الأمثل، لتحقيق واقع أفضل للمجموع.

ويكتب "يوسف إدريس" مسرحية (الفراير) التي تدين واقع التبعية والاستبداد، وتطلق الدعوة إلى إقرار الحريات الاجتماعية، والسياسية، والشخصية في مسرحية (حلاق بغداد) لألفريد فرج، وتظهر بواكير المضمون السياسي في أعمال سعد الدين وهبه، كما في مسرحية (كوبرى الناموس)، والتي تعالج قضية التغيير السياسي - أساساً - من خلال نقد سوء الأوضاع، وانتشار الفساد قبل سنة ١٩٥٢.

<sup>(١)</sup> نادية بدر الدين أبو غازي: الحرية في المسرح المصرى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ١١٥.



وفي فترة (٦٤-١٩٦٥) استمرت الحركة المسرحية، لتواكسب تطورات الواقع، وتواصلت نعمة النقد، وإن بدا التركيز بصورة أوضح على انحراف المسيرة الثورية، والقصور في أسلوب التطبيق الاشتراكي على المستوى السياسي، والاجتماعي. فظهرت مسرحية (سكة السلامة) لسعد الدين وهبه، ومسرحية (شمس النهار) لتوفيق الحكيم، ومسرحية (الحصار) لميخائيل رومان، التي عبرت عن قضية معاشة، ألا وهي قضية القهر، وكيفية مواجهته، والبحث عن الحرية الإنسانية.

واستجابة لتطورات الواقع، وتفاعلاً مع أحداثه، ظهرت على المسرح القومي في موسم ١٩٦٥-١٩٦٦ مجموعة أعمال جديدة<sup>(١)</sup>، جاءت طرحاً لمشاكل الواقع، وأثارت نقاشاً سياسياً حاداً، كان تعبيراً عن الصراع الفكري والسياسي في الواقع آنذاك، مثل مسرحية (بير السلم) لسعد الدين وهبه، الذي واجه فيها النظام وسياساته، ووجه سهام نقده لفئات المجتمع جميعها. حيث إن المسئولين يعيشون فساداً، ويعيثون بمصالح الشعب، والمتقنون منصرفون عن الواقع وقضاياه، عاجزون عن العمل، والشعب مشلول، وأسير في بير السلم. واستمراراً لخط الإدارة للنظام وممارساته، قدم "عبد الرحمن الشرقاوي" (الفقير مهران).

وكذلك ظهرت المسرحية الفكرية ذات المضمون السياسي في مسرحية (سليمان الحلبي) لألفريد فرج، والتي تتعرض لقضية الشرعية والعدالة، وتطرح تساؤلات حول دور المثقف، ومسئوليته إزاء الواقع، ودوره في التغيير، وكذلك مسرحية (اتفرج يا سلام) لرشاد رشدي، حيث تناول فيها موضوعاً سياسياً.

وقد اتسم موسم ٦٥-١٩٦٦ بكونه من أوضح المواسم التي ارتبطت فيها الحركة المسرحية بحركة التطور السياسي والاجتماعي في الواقع<sup>(٢)</sup>، وكان

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ١٢١.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ١٢٣.

الطابع السياسى هو الطابع المميز لهذا الموسم، حيث أضحت القضية السياسية من أبرز القضايا المطروحة وأهمها، وذلك إلى جانب ظهور بعض المسرحيات السق تعالج القضايا الاجتماعية.

وقد اتسم هذا الموسم أيضاً بغلبة الاتجاه إلى النقد، والتأكيد على السليات على المستوى السياسى والاجتماعى، وطرح الكتاب مواقفهم من النظام، كل حسب توجهه الفكرى، حيث التقوا حول كونهم ينتقدون الواقع، وتباينوا فى أسلوب النقد والمهدف منه. وكان لاختلاف وجهات النظر بين الكتاب، وتنوع القضايا المطروحة، وتباين المواقف الفكرية والسياسية، أثره فى إثارة قضايا جديدة أمام النقد المسرحى.

كما حرص كتاب المسرح السياسى على أن يثثوا الناس على العمل فى مسرح تزداد فيه الفاعلية بين الإنسان وواقعه، فعلى سبيل المثال، قدم ألفريد فرج فى مسرحه السياسى قبل النكسة عدة مسرحيات منها (سقوط فرعون) ١٩٥٥، و(صوت مصر) ١٩٥٦، و(حلاق بغداد) ١٩٦٣ و(سليمان الحلى) ١٩٦٤، و(ألفخ) ١٩٦٥، و(بالإجماع زائد واحد) ١٩٦٥، حيث تتفق معظم هذه المسرحيات فى أنها "لا تحصرنا فى نطاق حادث قديم، أو زمن قد مضى، بل تمس حياتنا المعاصرة، ثم ترسم بحسم طريقة التحدى والمواجهة"<sup>١١</sup> فى مسرح يمكن أن نطلق عليه مسرح التحريض السياسى.

وهذا الانعاش فى الحركة المسرحية، والتركيز على نقد الحكم، والأوضاع السياسية، والاجتماعية، قد لقت الحكومة بصورة واضحة، مما دفعها إلى تشديد قبضتها على المسرح. وانعكس هذا فى تشدها فى الرقابة على المسرحيات، مما كان له تأثير سلبي على النشاط المسرحى فى المواسم التالية<sup>١٢</sup>. حيث إن الرقابة تمثل خطراً

<sup>١١</sup> انظر نسيم مجلى: المسرح وقضايا الحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٦.

<sup>١٢</sup> نادية بدر الدين أبو غازى: الحرية فى المسرح المصرى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٤.

على الحرية - والكاتب الأسباني ألفونس ساستري من أبرز الممثلين لهذا الاتجاه، إذ يتخذ موقفاً صريحاً من الرقابة التي واجهت مسرحياته بالمنع قبل العرض أو المصادرة بعد العرض، إذ يذهب إلى أن "المثقفين الذين يمكن أن نطلق عليهم متحررين، يعبرون دائماً عن رفضهم النبيل لأى نظام يجعل الثقافة خاضعة لرقابة وضبط السلطات البوليسية، وأنا بدورى إذ أعلن رفض الأساس المبدئى لجميع صنوف الرقابة، أعبر عن إرادة المثقفين في مقاومة جميع أنواع الضغوط البيروقراطية التي تمارس بأشكال مختلفة على الثقافة"<sup>(١)</sup>.

وننتقل إلى مرحلة من مراحل تطور المسرح السياسى في مصر، وهى مرحلة نكسة ١٩٦٧، حيث بدأ التحول العميق في هذه المرحلة، وبدأ شعور غامر بالمسئولية، والانتماء، والهزيمة في آن معاً، وذلك بعد هزيمة يوليو ١٩٦٧، فكانت الدعوة للصدود، واستعادة الثقة بالنفس، والوطن، والمستقبل، وتفعيل دور الفنانين في التواصل مع الناس للتأثير إيجابياً في مسيرة الحشد والمواجهة، رداً على روح الإحباط التي سادت.. وكان ذلك إيذاناً بدخول المسرحيين قبل سواهم ساحة المواجهة السياسية بشكل أعمق، من خلال التأليف، والإخراج، وتقديم العروض التي تجسد الهم السياسى، والتطلع الاجتماعى نحو الأفضل.

ولا يعنى هذا أنه قبل ذلك كانت صلة الأدب المسرحى بالسياسة مفقودة، وإنما المقصود به هو تصاعد وتيرة الاهتمام بالموضوعات المتصلة بالصراع العربى الصهيونى، وباهم القومى، والنقد لسياسة الدولة، ولتوجهات اجتماعية، واقتصادية لا تخدم أهداف الجماهير في التحرر والحرية.

<sup>(١)</sup> مقدمة د. صلاح فضل لمسرحيات ألفونس ساستري من المسرح العالمى، ع ١٤، نقلًا عن محمد شبيحة:

الرقابة على المسرح بين الإبقاء والإلغاء، مجلة المسرح، ع ٢٢، السنة الثانية، مارس ١٩٨٤، ص ٢٣.

"غير أن هذا المسرح الجاد لم يعمر طويلاً، هما عقدان على وجه التقريب، من منتصف خمسينيات القرن العشرين، لمنتصف سبعينياته، وسرعان ما سقط تحت ضغوط عوامل متعددة منها: هزيمة ١٩٦٧، وتحولات الواقع، وتربص الرقابة، وخيانة بعض المسرحيين، وسرعان ما رجحت كفة المسرح التجارى من ناحية، والمسرح الذى يمالئ السلطات القائمة من الناحية الأخرى، وفقد المسرح قدرته على نقد الواقع، وتطلعه نحو المستقبل، واهتمامه بمجماهير الناس، والعمل على رفع قضاياهم إلى خشبته، وأصبح نشاطه خاضعاً لقاعدتين: فى المسرح التجارى: شباك التذاكر لا يخطئ، وفى الآخر مسرح الدولة: ضرب ما بقى من الجدية باسم الجدية"<sup>(١)</sup>.

لذلك تطلبت نكسة يونيو ١٩٦٧ مخرجاً واجتهاداً فكرياً جديداً، وظهرت على سطح الواقع حقيقة ما يعانيه العالم العربى. كما أن فترة الستينات هى الفترة التى شهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهى أيضاً الفترة التى طرح فيها المد الاشتراكى فى بعض البلاد العربية، كما تعد العصر الذهبى للمسرح الملحمى فى مصر والعالم العربى"<sup>(٢)</sup>.

وقد بدأت بعد النكسة مباشرة محاولات عديدة لتقديم نوع من المسرح السياسى المباشر، والذى يعتمد على التوثيق، والخروج على الشكل الدرامى التفكيرى، فى تركيبة تقع ما بين المسرح الملحمى البريختى، والمسرح الوثائقى، فقد كانت الظروف أكثر استعداداً لتقبل المسرح السياسى، حيث كان يمثل ضرورة أساسية تفرضها الظروف الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، بالإضافة إلى الحاجة إلى طرح رأى والرأى الآخر، من خلال أفكار تستمد من الواقع المعاش،

<sup>(١)</sup> فاروق عبد القادر: فى المسرح المصرى - تجريب وتخريب، ص ١٠.

<sup>(٢)</sup> انظر أحمد العشرى: المسرحية السياسية فى الوطن العربى، ط ٢، دار المعارف، ١٩٩٢، ص ٧٤.

وفى ظل ظروف اجتماعية، وسياسية، واقتصادية كبيرة، وخطيرة، تتعلق بمصير الأمة العربية.

لذلك كان الاتجاه إلى المسرح السياسى؛ لأنه "كفن ثورى قادر على فضح متناقضات الواقع، وتوجيه المجتمع، ومحاولة تغييره، متناولاً الواقع كنقطة بداية، متخذاً منه أداة اتمام لتناقضات المجتمع، داعياً إلى التغيير، والتبشير بعد أفضل" إلا أن هذا المسرح كما يقول الدكتور (عبد العزيز حودة)<sup>(١)</sup> لم يقدر له النجاح؛ لأن رواده لم يكونوا عادة - ممن يمتلكون ناصية المسرح كفن أدائى، ولم يكونوا كتاب مسرح بالدرجة الأولى، فلم يحققوا النجاح الذى استطاع كتاب الإسقاط تحقيقه، وسرعان ما اختفى هذا التيار بنفس السرعة التى ظهر بها مع بداية السبعينيات، فكانت انتكاسة المسرح السياسى جزءاً من انتكاسة المسرح الجاد بصفة عامة، وظهور قيم جديدة ترتبط بالمسرح التجارى فى أسوأ صوره.

وقد كانت هناك محاولات مستمرة وتدرجية منذ أوائل الستينيات فى مصر لإتمام ذلك الانفصال بين المسرح الجاد، ومسرح التسلية والترفيه. بين المسرح كتقافة، وفكر، وفن، والعروض المسرحية التى لا تهدف إلا إلى التسلية، والإضحاك، بين المسرح الذى يؤدى وظائف العقل، والوجدان، وذلك الذى يؤدى وظائف الجسد. وكانت هذه كارثة كبرى كما يرى الدكتور (سمير سرحان)<sup>(٢)</sup> أدت إلى أن يصاب المسرح المصرى بازدواج الشخصية، فمن ناحية، هناك المسرح التجارى الذى تمتلئ مقاعده بالجمهور كل ليلة، دون أن يلعب دوراً فى حياة مصر الفكرية والحضارية.. بل على العكس، يلعب دور (الكباريه) الذى يطمس فكر مصر

<sup>(١)</sup> د. عبد العزيز حودة: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص ١٤١.

<sup>(٢)</sup> د. سمير سرحان: بين عقل الشعب وجسده، مجلة المسرح، ٢٤، سبتمبر ١٩٧٩، ص ٦.

وحضارتها، ومن ناحية أخرى هناك المسرح (الجاد)، الذى يحاول بجمهور قليل أن يعكس حضارة هذا البلد، وفكرها، وثقافتها.

وقد ساعد على حدوث هذا الانقسام.. فترة ما بعد هزيمة ١٩٦٧، التى مزقت الوجدان المصرى، وأفقدته إيمانه بالكثير من القيم، وكشأن ثورات ما بعد الحروب فى كل بلاد العالم.. حينما يزدهر الكباريه على حساب المسرح الجاد، وتتوارى الثقافة الجادة، والوقار الحضارى، والفكرى، لتحل محلها الرغبة فى الانغماس فى المتع الحسية، هروباً من الواقع المؤلم.. وحين يشعر الناس أنهم فى حاجة إلى تعطيل الفكر والشعور، هروباً من مواجهة النفس، فقد حدث هذا بعد هزيمة ١٩٦٧، وبالتدريج اختلف مفهوم المسرح لدى الجماهير العريضة، فلم يعد هو مسرح المؤلف أو النص، وإنما أصبح مسرح النجم<sup>(١)</sup>، وأصبح المهم هو ما يفعله النجم على خشبة المسرح من مواقف، وقفشات مضحكة - وهنا بدأ الانقسام بين نوعين من الجمهور، جمهور يهتم أساساً بما تقوله المسرحية، وما تعكسه من فكر، وهو جمهور المسرح الجاد، والجمهور الذى يذهب ليتفرج على النجم الذى يأتى بالمواقف الهزلية، والنكات، والقفشات، وهو الجمهور الذى تربى بعد حرب ١٩٦٧، عندما فقدت الشخصية المصرية - مؤقتاً - إحساسها بالزهو بنفسها، وعذبتها آلام مواجهة النفس، فالغمست فى الماديات.

وبعد، يمكن القول إن المسرح السياسى فى مصر قد بدأ يأخذ شكله الحقيقى بعد عام ١٩٦٧ فى ظروف تتالت فيها الانكسارات القومية على الصعيد العربى، وبدلاً من أن يظل المسرح للنخبة، أو هائماً فى الأبراج العاجية لمذهب الفن للفن، فقد نزل إلى القضايا السياسية المباشرة، يعالجها، ويصورها، ويطالب أن يتجاوز

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ٦.

النكسة، وبناء نمطية جديدة، تشمل كل مناحي الحياة والمجتمع، وهكذا بدأ المسرح بعد هذا التاريخ في إعادة اكتشاف الواقع العربي، والمساهمة في تغييره.

كما بدأ النقاد وفنانو المسرح في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، يطرحون تعبير المسرح التسجيلي أو الوثائقي، بعد أن تم عرض مسرحية (الغول) لبيتر فايس، إخراج المخرج المسرحي أحمد زكي، والذي يقول في ذلك: "إن فترة ما بعد نكسة ١٩٦٧، كانت فترة شديدة الخصوبة، بل لعلها فترة الرخاء الفعلي للمسرح المصري، حيث واكب قضية الهزيمة عشرات المسرحيات الجادة لمؤلفين مسرحيين راسخين ومبتدئين، مثل (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي، و(المسامير) لسعد الدين وهبه، و(المخططين) ليوسف إدريس، و(النار والزيتون) لألفريد فرج، و(وطني عكا) للشرقاوي، و(جيفارا) لميخائيل رومان، و(سندباد) لشوقي خميس، و(ملك يبحث عن وظيفة) لسمر سرحان و(باب الفتوح) لمحمود دياب.. إلى جانب بعض الروائع العالمية (كالغول)، و(ماراصاد)، و(الفرس) وغيرها".<sup>(١١)</sup>

حيث تعد مسرحية الغول<sup>(١٢)</sup> أول مسرح سياسي مباشر في مصر، حيث حفزت المؤلفين، والمخرجين، والممثلين - كل في مجاله - على الأداء بشكل جديد. كما ساعدت على إرساء معايير جديدة لمفهوم المسرح السياسي، من خلال اعتمادها على الوثائق، والسجلات، والتصريحات، والبيانات الإحصائية، وأساليب المسرح الشامل من رقص وغناء ومايم، من أجل عرض الحقيقة عارية أمام الجمهور، ليتخذ موقفاً مما يرى<sup>(١٣)</sup>.

<sup>(١١)</sup> أحمد زكي: المسرح العالمي واستراتيجية جديدة لمسرحنا المعاصر، مجلة المسرح، ع ١٠، السنة الأولى، أبريل ١٩٨٢، ص ١٨.

<sup>(١٢)</sup> انظر د. أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، ج ١، مرجع سبق ذكره، ص ٦٤ وما بعدها.

<sup>(١٣)</sup> حديث للباحث مع المخرج المسرحي: د. أحمد زكي بتاريخ ١٤/٩/٢٠٠٤.

ورغم ازدهار المسرح التجارى فى السبعينيات، فإن بعض الكتاب قد حافظوا على التزامهم، وأخذوا يناقشون واقعهم بكل صدق وجدية.

فقد كتب محمود دياب مسرحية (باب الفتوح) ١٩٧١، وأخرجها الفنان سعد أردش لكنها صودرت ليلة الافتتاح<sup>(١)</sup>، حيث لم تكن الغاية فى (باب الفتوح)<sup>(٢)</sup> مجرد تحرير الأرض، ولكن كان الهدف الاسمى هو تحرير الإنسان بجانب تحرير الأرض، وذلك بتحرير المجتمع من التجار وأهل الفساد، والتخلص من القيم الفاسدة التى لا تصلح لعصرنا، ولا تنفع للمقاومة ولا للتحرير.

أما فى عام ١٩٧٣ وهو عام انتصار أكتوبر، فيمكن القول إن الأمة قد استطاعت أن تستجمع قواها، إلا أن الالاف للنظر لمن يتبع الأدب عامة والمسرح خاصة. يلاحظ أنه على عظمة ما حققه انتصار أكتوبر، لم يحظ بما حظيت به هزيمة ١٩٦٧ من الاهتمام، والتحليل والمناقشة.. وذلك قد يرجع إلى أن النكسات تكون مرحلة تحول، وانكسار فى حياة الأمم، تؤثر فيها أبلغ مما تؤثر الانتصارات.

وقد كتب محمود دياب مسرحية (رسول من قرية تمرة للاستغهام عن مسألة الحرب والسلام)<sup>(٣)</sup> ١٩٧٣ بعد الحرب مباشرة، حيث تناول من خلالها الصراع المصرى الإسرائيلى بوعى كامل للقضية، وإيمان عميق بها، مجسداً فى داخلنا الصراع الأكبر حول اغتصاب الصهيونية، ومعها الامبريالية العالمية للأرض العربية، وهو صراع حول تحرير الأرض.

<sup>(١)</sup> انظر رجاء النقاش: باب الفتوح، المسرح من أجل الحرية، مجلة تراث المسرح، سبتمبر، ٢٠٠٢، ص ٢٦.

<sup>(٢)</sup> انظر محمود دياب: باب الفتوح، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤.

<sup>(٣)</sup> انظر محمود دياب: رسول من قرية تمرة للاستغهام عن مسألة الحرب والسلام، دار الثقافة الجديدة،



كما كتب صلاح عبد الصبور مسرحية (مسافر ليل)، حيث قنم من خلالها الأسطورة في بناء درامي رمزي، من خلال حكاية مركبة متعددة المعاني، حيث تروى لنا قصة عربية تُندفع في طريقها، وتدور أحداثها بين راوٍ وراكب، وعامل تذاكر، يمارس فيها عامل التذاكر مع الراكب أصنافاً عديدة من الإرهاب والقهر. إلى أن يقتله، وكأنه رمز لكل المستبدن الطغاة. كما تحمل مسرحية (الأميرة تنتظر)<sup>(١)</sup> ١٩٧٣ إلى جانب معنى الانتظار طرحاً لأفكار أخرى، تشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه، كما تشير إلى معاني القهر، والانحزام الذي تمثله الأميرة أمام تسلط (السندل) ومطامعه واستبداده.

ويكتب كذلك مسرحية (بعد أن يموت الملك)<sup>(٢)</sup> في إطار من الرمزية. حيث تقدم المسرحية الملك العقيم الذي مات غماً، لمطالبة زوجته بطفل تنجبه منه أو من غيره، وعندما تحققت رغبتها من الشاعر، تعطيه السلطة، فيتم الخلاص بالقران الكلمة بالفعل، وتعد مسرحية (الأميرة تنتظر) ومسرحية (بعد أن يموت الملك) من مسرح الإسقاط الذي يتطور إلى مسرح تحريض.

وفي عام ١٩٨١ يكتب محمد سلماوى مسرحية (فوت علينا بكرة)<sup>(٣)</sup> ١٩٨١، وهي مسرحية تفضح الواقع المأزوم، من خلال عجز الإدارة وفسادها، فأزمتنا الراهنة هي أزمة إدارة، فهذه المسرحية هي مسرحية سياسية، أخرجها سعد أردش، وقد استخدم فيها العناصر الجمالية من أغاني، وموسيقى، وأقنعة، ويقع

<sup>(١)</sup> انظر صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣.

<sup>(٢)</sup> انظر صلاح عبد الصبور: بعد أن يموت الملك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣.

<sup>(٣)</sup> انظر محمد سلماوى: فوت علينا بكرة واللى بعده، دار الوفاء للنشر، القاهرة، ١٩٨٣.

لونية، وما إلى ذلك، ليقترّب من المسرح الشامل الذى لم ينص عليه المؤلف في توجيهاته المسرحية<sup>(١)</sup>.

وقد اعتمد مسرح ما بعد نكسة ١٩٦٧ حتى أواخر السبعينيات على العودة إلى التاريخ العربى وأبطاله، حيث اعتمد معظم كتاب مسرح الإسقاط السياسى على الإبعاد التاريخى، معتمدين على حوادث التاريخ العربى، حيث "أعاد الكاتب بناء أحداثه، وتفسير تلك الأحداث، بما يمكنه من الإسقاط على حاضر الأمة العربية، وواقعها المعاش، أو إعادة تفسير الأساطير تفسيراً معاصراً"<sup>(٢)</sup>.

كما اتخذ أيضاً مسرح ما بعد النكسة حتى أواخر السبعينيات مظهرين أساسيين أولهما: ازدهار المسرح التجارى، والابتعاد في كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه، وقدم صورة خادعة للذات العربية، وثانيهما: يتمثل فيما ساد من متناقضات داخلية، أدت إلى تشتت الكتاب المسرحيين، والدفع بهم إلى إما قبول الأمر الواقع - يأساً من إصلاحه - ثم محاولة تبريره، هرباً من الشعور بالذنب، أو الاستفادة منه، والعمل على تثبيتته، بحثاً عن الأمان الشخصى<sup>(٣)</sup> ورغم وجود بعض الكتاب الجادين، الذين يدركون حقيقة واقعهم "فقد حالت الرقابة في المسرح دون وصول معظم أعمالهم، وألجأهم لألوان من التحايل، جعلتهم يتعشرون بين التخفى والمكاشفة، بين ما يستطيعون قوله، وما يريدون قوله"<sup>(٤)</sup>.

<sup>(١)</sup> انظر خليل الجيزاوى: مسرح المواجهة، قراءة في مسرح محمد سلاماوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص ٦٥.

<sup>(٢)</sup> د. على الراعى: المسرح في الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص ٩٤.

<sup>(٣)</sup> فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصرى، دار الفكر المعاصر، (د.ت)، ص ١٦٦.

<sup>(٤)</sup> المرجع نفسه: ص ١٦٥ : ١٦٦.

وقد سيطر مسرح القطاع الخاص في مصر، وخاصة في فترة السبعينيات وما بعدها، وأصبح الاهتمام منصباً على التجم. كما اهتم مسرح الدولة بالمسرحيات المصرة، أو المترجمة، أو اللجوء إلى التجريب، حيث يبدو في كثير من الأحيان، وكأن الغرض منه هو الهروب من الدلالة، والهروب من الالتزام بفكرة، لا إعطاء دلالة يتعدى توصيلها بغير هذا الأسلوب<sup>(١)</sup>.

وقد منعت الرقابة في تلك الفترة كثير من المسرحيات لعدد كبير من الكتاب في مصر، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية أسقطت نظاماً، فإن هناك توجساً دائماً من أجهزة الدولة تجاه المسرح، مما أثر على تطور الحركة المسرحية في هذه الفترة<sup>(٢)</sup>.

لكن يمكن القول إن انتكاسة المسرح السياسي في السبعينيات لا تعني إنهاء دوره، على العكس من ذلك تماماً، فإن الحاجة إلى استخدام المسرح كسلاح، أو أداة للتغيير، والتوير، وبناء الشخصية المصرية، هذه الحاجة مازالت قائمة، بل أكثر إلحاحاً من أى وقت مضى، لبروز مسرح يخاطب الرجل الأمي بلغة يفهمها، مسرح يبعد عن المهاترات، والمخرج، ويقترّب من الأشكال البسيطة، التي تمكنه من حرية الحركة والانتقال<sup>(٣)</sup>.

وهذا ما أدركه بعض كتاب المسرح، من خلال جمع شتات أنفسهم، وتقوية إحساسهم بشخصيتهم الحضارية، المستمدة من تراثهم الثقافي، والحضارى، والقومى، فاهتموا بالفنون الجادة، والمسرح على رأسها، متمسكين بشخصيتهم القومية المتميزة، حيث تناولوا الكثير من القضايا الوطنية والقومية ذات الموضوعات الجادة، ومنهم

<sup>(١)</sup> انظر: د. شكرى عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

<sup>(٢)</sup> انظر: د. أحمد العشرى: المسرحية السياسية في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص ١٠١.

<sup>(٣)</sup> انظر: د. عبد العزيز جودة: المسرح السياسي، مرجع سبق ذكره، ص ١٤١.

على سبيل المثال لا الحصر، ألفريد فرج، وعبد الرحمن الشوقاوى، ومحمود ديساب،  
وصلاح عبد الصبور، ومحمد سلماوى وغيرهم.

فالمسرح هو مؤسسة ثقافية، تسهم فى بناء الإنسان، وتعزز لديه القيم  
الروحية والأخلاقية، والجمالية، والثوابت المبدئية، وتقيم معنى لأن نعيش، ونتجدد،  
ونتفاعل مع الإبداع، لنصقل حبا للحياة، وتذوقنا لها، ونفعل فى الحياة إلى الحد  
الذى نشواق فيه إلى الإبداع.

## الفصل الثاني

### المسرح والحراك القيمي

المسرح والقيم	المبحث الأول
الحراك القيمي في المجتمع المصري وتأثيره على الحركة المسرحية	المبحث الثاني



## المبحث الأول المسرح والقيم

القيم (Values) هي المعتقدات حول الأمور والغايات، وأشكال السلوك المفضلة لدى الناس، توجه مشاعرهم، وتفكيرهم، ومواقفهم، وتصرفاتهم، واختياراتهم، وتنظم علاقاتهم بالواقع، والمؤسسات والآخريين، وبأنفسهم، وبالمكان والزمان، وتحدد هويتهم، ومعنى وجودهم، أي أنها تتصل بنوعية السلوك المفضل، ومعنى الوجود وغاياته... وفي جميع المجالات والاحتمالات تشكل القيم مقياساً يوجه سلوكنا، فنعتمد في عمليات إصدار الأحكام، والمقارنة، والتقويم، والاختيار بين بدائل في المناهج، والوسائل، والغايات<sup>(١)</sup>.

لذا فهي من المفاهيم الجوهرية في جميع ميادين الحياة الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والأدبية، حيث تفسر العلاقات الإنسانية بكافة صورها؛ ذلك لأنها ضرورة اجتماعية؛ ولأنها عبارة عن معايير وأهداف لا بد أن نجدها في كل مجتمع منظم، سواء أكان متقدماً أم متأخراً. فهي تغلغل في الأفراد في شكل اتجاهات، ودوافع، وتطلعات، وتظهر في السلوك الظاهري الشعوري واللاشعوري. ففي المواقف التي تتطلب ارتباط هؤلاء الأفراد، تعبر القيم عن نفسها في قوانين، وبرامج التنظيم الاجتماعي والنظم الاجتماعية<sup>(٢)</sup>.

<sup>(١)</sup> د. حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر - بحث استطلاعي اجتماعي - مركز دراسات الوحدة العربية، ط٧، بيروت ٢٠٠٩، ص ٣٢٤.

<sup>(٢)</sup> د. فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية، الهيئة العامة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣، ص ٢٠.

كما يعرف بعض الكتاب<sup>(١)</sup> القيم "بأنها من المفاهيم التي يتوافر استخدامها عندما يتناول حديث الناس المهم والخطير من الأمور... فهي من المفاهيم التي تستخدم عند الحديث عن مستقبل العالم، ومصير الإنسانية. ولا يقتصر حديث القيم على المشكلات العامة ذات الطابع القومي أو الدولي فحسب، بل تجده يتناول كذلك سلوك الأفراد. والقيم في هذا المجال من الوسائل المهمة في التمييز بين أنماط حياة الأفراد والجماعات.

وتميز العلوم الاجتماعية عادة بين القيم - الوسيلة، والقيم - الغاية، من حيث أن النوع الأول هو معتقدات تفاضل بين سلوك وآخر (الصدق أفضل من الكذب، والشجاعة أفضل من الجبن). أما النوع الثاني من القيم، فهي التي تحدد لنا الغايات المخلية التي نسعى إليها، ونحقق بها معنى وجودنا مثل (السلم، والعدالة، والحرية، والسعادة، والخلاص، وتحرير الوطن، والكرامة، والحكمة، والمساواة، واحترام الآخرين... الخ<sup>(٢)</sup>)

وفي الحالتين توجه القيم سلوك الإنسان، وتنظم علاقاته بالآخرين، وبالواقع، والزمن... ففي علاقته بالواقع، قد تخته على السعي، والجهاد، في سبيل السيطرة على الواقع وتغييره، أو على العكس، تخته على القبول به كما هو، والتلاؤم معه، وفي علاقته بالآخرين. وقد تشكل القيم عند الإنسان مبادئ عامة كلية، يطبقها على الجميع دون تمييز، على أساس العنصر، أو الدين، أو غيره، أو تشكل مبادئ تخصيصية، تخضع

<sup>(١)</sup> عماد الدين إسماعيل وآخرون: قيمنا الاجتماعية وأثرها في تكوين الشخصية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٢، ص ٤.

<sup>(٢)</sup> Milton Rokeach, "A theory of Organization and Change within value- Attitude systems journal of Social Issues, Vol. 24. no.1 (January 1968). Pp. 13-33

نقلًا عن د. حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٣٢٤.



لأهوائه، ومصالحه، وعصبياته، وقد يزرع الإنسان نزوعاً عقلياً، أو عاطفياً، فردياً أو جمعياً، رسمياً أو عضوياً، وقد يكون الإنسان تابعاً أو مبدعاً، مفتوحاً أو مغلقاً على نفسه، امتثالاً أو متمرداً، منهجياً أو ارتجالياً.. فريقياً يتمسك بالقيم العمودية (الوجهة، والاستعلاء، والتسلط) أو القيم الأفقية (الأخوة، والزمانة، والمساواة<sup>(١)</sup>).

لذا فإنه عند الحديث عن المسرح، ودوره في تشكيل منظومة القيم، فإنه يمكن القول إن "القيمة الدرامية تأتي من مظهر الحالة النفسية Mood، والطابع Character والحبكة plot والحوار Dialouge والموضوع Teme في المسرحية... والقيم بطبيعة الحال تختلف من مسرحية إلى مسرحية، ومن تفسير إلى تفسير، وهذا التغير يأتي من نوع، وقدر، ودرجة الدراما الصادرة من كل قيمة"<sup>(٢)</sup> كما أننا نلاحظ ذلك من خلال تناول أرسطو لفن المأساة والمهابة. حيث يعرف أرسطو (المأساة) "بأن موضوع محاكاتها أناس يقومون بأفعال جادة، ومادقة لفة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، وطريقتها العرض المباشر للأحداث، ووظيفتها إحداث التطهير من انفعالي الخوف والشفقة، وهذه الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا"<sup>(٣)</sup> كما أكد على أن أحداث الفعل الدرامي وأسلوب ترتيبها البنائي، إنما هو غاية التراجيديا... فإذا أحسن تنظيم أحداث الحبكة، فإنها تستطيع أن تحدث التأثير... كما يعتبر (التحول) و(التعرف) عنصران مهمان في بناء الحبكة والعمل الدرامي.

(فالتحول) هو تغير حظ البطل من حال السعادة إلى حال التعاسة، أو العكس، كما في تراجيديا أوديب مثلاً.

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ٣٢٥، ٣٢٤.

<sup>(٢)</sup> د. أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر (دراسات في الصورة الإبداعية) ج ٧. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ١٦٥.

<sup>(٣)</sup> أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩، ص ٢٩.

أما (التعرف) فهو الانتقال من حال الجهل إلى حالة المعرفة، وقد يتعلق بالأشخاص، أو بالأشياء، أو بالأحداث، مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة<sup>(١)</sup>.

وقد قسم أرسطو التراجيديا إلى أربعة أنواع متميزة، وإن تداخلت في أصولها: التراجيديا المركبة التي تعتمد على عنصر التحول والتعرف، وتراجيديا المعاناة، وتراجيديا الشخصية أو الأخلاق، ثم التراجيديا التي تستمد قوتها المؤثرة من مناظرها، ومناخها التصويري العام<sup>(٢)</sup>.

ويعتبر (اسخيليوس) خالق التراجيديا، حيث أضاف المثل الثاني إلى المثل الأول الذي ابتكره (تسبس) **tespis**<sup>(٣)</sup> حيث إن الحوار يشكل جوهر وجودها كجنس درامي متميز، وبازدياد كمية الحوار، قل حجم وأهمية الأناشيد الجماعية التي كانت الجوقة تؤديها.. كما يعتبر (اسخيليوس) خالق الأسلوب المأسوي، وأول من ربط الموضوعات التراجيدية بمشكلات أخلاقية ودينية<sup>(٤)</sup>.

كما أن ظهور المأساة وتطورها - جعل النقاد يبحثون عن أهم عناصرها، كما تمثلت في مأساة أوديب وغيرها من المآسي الجيدة المتقنة البناء، وتوصلوا إلى أن المأساة غالباً ما تقوم على عناصر منها: الموضوع الجاد، والزمن المعقول في حدود ساعتين أو ثلاث ساعات، والأحداث المخزنة أو المؤثرة، والنهاية الحزينة أو المؤلمة،

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ٣٣: ٣٤.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ٣٧.

<sup>(٣)</sup> تسبس هو أبو التراجيديا اليونانية، حيث أدخل المثل الأول إلى الجوقة بعد أن كانت هي التي تقوم وحدها بالأناشيد، وقد نتج عن هذا الابتكار الثوري وجود لاعب يحاور الجوقة، ويمثل أهم الشخصيات، ومن ثم ولدت الدراما لأن جوهرها هو التشخيص والحوار. انظر المرجع نفسه: ص ٨٦.

<sup>(٤)</sup> نفسه، ص ٨٥.

وأن تؤدي كما يقول أرسطو - إلى الإشفاق، والتطهير، لاحتوائها على أحاسيس الرحمة، أو الشفقة، أو الخوف<sup>(١)</sup>.

وقد كان الصراع في المأساة الكلاسيكية التقليدية بين الإنسان وبعض القوى التي تفوقه قدرة، فهو صراع غير متكافئ، كما تعرف حتمية نهايته، وتلك القوى هي الآلهة أو نصف الآلهة من المخلوقات، أو القوى الغيبية التي تملك قدرات لا يمتلكها البشر، كما تكون أحداثها عنيفة ومحزنة.

وقد تخلصت المأساة منذ القرن الثامن عشر من مثل هذه القوى الخفية والغيبية كعناصر للصراع، ومكونه له، ودافعه لأحداثه، وحلت محلها قوى أخرى، كقوى الظروف المحيطة، أو العوامل الناشئة في الحياة... وما إلى ذلك.

كما اختار كتاب المأساة المعاصرة صراعاً آخر له أهمية عند جمهور عصره، كالصراع ضد بعض القيم الفاسدة في المجتمع في عصر معين، هذا الصراع الذي قد يدفع البطل أو الشخصية إلى الاستسلام أو الضياع<sup>(٢)</sup>. وكثير من أبطال المآسي قديماً وحديثاً فرضت وجودها، وكتب لها الخلود، بفضل ما تمثله من القيم والمواقف، وما تنطق به من الأقوال في تلك المواقف، فتصبح أقوالها جارية مجرى المثل على الألسنة، حيث يندرج تحت فكرها كل تأثير ينشأ عن استعمال اللغة، ويدخل في ذلك البرهنة، والتنفيذ، وإثارة الانفعالات، وكذلك جعل الأمور تبدو مضحمة مهمة، أو تافهة منقصة<sup>(٣)</sup>. ومن هذه الشخصيات الخالدة المعروفة، شخصيات هاملت، وماكبث، والملك لير، وعطيل في مسرحيات شكسبير.

(١) انظر د. محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٨، ص ١٨.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٩ : ٢٠

(٣) أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مرجع سبق ذكره، ص ٣٧.

وقد وصف أرسطو الشخصية التراجيدية بالشخصية الفاضلة، حيث نلمس القيم التي أراد أن يظهرها أرسطو من خلال هذه الشخصية، حيث يقول: "العدل والشجاعة أعظم حظاً من التقدير؛ لأن الشجاعة مفيدة للآخرين في الحرب، والعدل مفيد في السلم أيضاً، ويتلوها السخاء؛ لأن السخى ينفق في سعة، ولا يتشاجر في سبيل امتلاك الثروة.. والعمل فضيلة تعطى لكل ذى حق حقه وفقاً للقانون. أما الظالم فيطالب بما للآخرين على خلاف القانون، والشجاعة تجعل الناس يقومون بالأفعال النبيلة وسط الأخطار وفقاً لما يمليه القانون، وضدها الجبن.. أما كبر الهمة ففضيلة بها يكون المرء حسن الأفعال العظيمة، وضدها الدناءة. وأما المروءة ففضيلة تفعل النبل بالتوسع في الإنفاق، وضدها صغر النفس والنذالة، وأما اللب ففضيلة الرأي التي بها يكون الرأي الحكيم فيما يتعلق بالخيرات والشرور".<sup>(١)</sup>

لذا يرى أرسطو أن أهم المقومات في بناء الشخصية التراجيدية، هو جعل ما تفعله مطابقاً تماماً لطبيعتها، فالعامل الجوهري الذي يبنى الشخصية - أولاً وقبل كل شيء - القيم الإنسانية التي تفصح عنها الأفعال.

أما فيما يتعلق بالملمحة، فيرى أرسطو أنه يستوجب بناء حبكتها على أصول درامية، كأن تدور قصتها حول فعل واحد قائم في ذاته ككائن حي، حتى يمكنها إثارة متعتها الخاصة بها، كما يحتم ألا تكون كالتاريخ. حيث إن "الحبكة الدرامية تكون مسيطرة في الحالات الآتية: من خلال اهتمام الجمهور في خلاصة المسرحية- والتشويق، وهو القيمة العاطفية الأولى في المسرحية- الصراع والنزوة - تعقيدات الموقف ذات أهمية خاصة في حد ذاتها - كما إن الحبكة تحرك الشخصية وليس

<sup>(١)</sup> انظر أرسطو: فن الشعر، وكذلك عصام الدين أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٣، ص ٨٥ : ٨٦.

العكس - الفعل الجسدى والعنف يؤكدان الحدث - الجو والمحيط العام يستخدمان في تشكيل القصة<sup>(١)</sup>.

وتتفق الملحمة مع التراجيديا في عناصر البناء، ما عدا عنصرى الغناء والمرثيات المسرحية. كما أن أنواع الملحمة هي نفسها الأنواع التى للتراجيديا، إلا أن الملحمة تختلف عن التراجيديا من حيث الطول، والوزن الشعري، وتفقان في أن كلا منهما يحدث التطهير من انفعالي الخوف والشفقة<sup>(٢)</sup>.

كما نلاحظ تشكيل القيم من خلال الملهاة أو الكوميديا، حيث إن الكوميديا عند أرسطو هي "محاكاة لأناس أراذل، أقل منزلة من المستوى العام، وهذه الرذالة الصادرة عن هؤلاء الناس ذات طبيعة خاصة، فهي تبعث على الضحك، بسبب التعصب، أو الخطأ الذى يعورها، ولكنها لا تحدث ألماً للآخرين. ويمثل ذلك فى القناع الكوميدي الذى يوههم بالقبح والتشويه، ولكنه لا يؤذى مشاعر مشاهده<sup>(٣)</sup>.

فيشير أرسطو هنا إلى أهمية إثارة انفعال الضحك فى نفس المتفرج، ثم يؤكد على معنى رداءة الشخصية، وتدنيها عن مستوى العامة، وهو إمكانية شعور المتفرج بالتفوق، أو النعمة، أو النجاح، أو الرضا. ثم نلاحظ تأكيده على ألا تسبب مثيرات الإضحك ألماً أو أذى للمتفرج؛ لأن ما هو مؤلم عند أرسطو يضاد حال الاستقرار. وإذا كان عاملاً الضحك والتفوق متواجدين كما هو واضح فى كلام أرسطو عن الكوميديا، فإن الوظيفة التى يقوم عليها الشعر الدرامي الكوميدي يتمثل فى تطهير المتفرج من انفعال الغضب، عن طريق إثارة الضحك فى نفسه<sup>(٤)</sup>.

(١) د. أحمد زكى: اتجاهات المسرح المعاصر، ج ٢، مرجع سبق ذكره، ص ٢٢٩.

(٢) المرجع نفسه: ص ٤٣.

(٣) المرجع نفسه: ص ٢٨.

(٤) عصام الدين أبو العلا: نظرية أرسطو طالس فى الكوميديا، مرجع سبق ذكره، ص ٥٥.

وقد وصف أرسطو الشخصية الكوميدية بالشخصية الرديئة. من خلال حديثه الصريح عن صفاتها:

"البخيل فيما يتعلق بالمال، والفاجر فيما يتعلق بالشهوات الجسدية.. والجبان فيما يتعلق بالأخطار؛ لأن الفلج يجعله يتخلي عن إخوانه في الخطر، والطموح فيما يتعلق بتشوقه إلى الكرامة... وذو الأنفة فيما يتعلق بالانتقام والعقاب.. والوقاح الوجه فيما يتعلق بإزدرائه لآراء الآخرين، وبالمثل فإن كل واحد من سائر الناس ظالم فيما يتعلق بضعف خاص به"<sup>(١)</sup>.

لذا نلاحظ من خلال الفقرة السابقة، أننا أمام مجموعة من الأنماط الإنسانية، يتسم كل منها بضعف خاص في نسقه الأخلاقي، وهو ما يفسر لنا تعبير (أشخاص أردياء)، بأن الشخصية الكوميدية، هي تلك التي تتصف بعبء خلقي ما، كالبخيل، والفاجر، والجبن.. الخ.

وهي صفات يمكن أن نحكم عليها - ومن جهة النظر الأرسطية - حكماً قيمياً أخلاقياً، بوصفها قبيحة أو سيئة، كما أنها - في الوقت نفسه - مثيرة للضحك<sup>(٢)</sup>.

فالصفات المناقضة للشخصية الفاضلة هي ذاتها الصفات التي تميز الشخصية الرديئة.. وبالتالي فقد استطاع أرسطو هنا أن يضع يده ليس على مفتاح الشخصية الكوميدية في الأعمال الإغريقية فحسب، بل استطاع أن يستخلص أنماط الشخصية الكوميدية بشكل عام.

أما الملهاة عند (أرسطوفان) فكانت تتعرض بالهمز واللمز للأشخاص والمؤسسات، حيث إنه "كان مباحاً لكاتب الملهاة أن يستخدم أية صورة من صور

<sup>(١)</sup> انظر أرسطو: فن الشعر، ترجمة " إبراهيم حمادة "، مرجع سبق ذكره ص ٨٨ وما بعدها.

<sup>(٢)</sup> عصام أبو العلا، نظرية أرسطو طاليس في الكوميديا، مرجع سبق ذكره، ص ٨٦.

الانقاص والسخرية، كما يستطيع في هجومه أن يتخذ أقوى صورة من اللمز، أو أقوى صورة من السخرية اللاذعة، أو كليهما معاً، وقد يستطيع أن يستخدم العمل العنيف، والأغاني الهزلية<sup>(١)</sup>.

وقد كانت الملهاة عند (أرسطوفان) تعنى أموراً ثلاثة هي: مشاهد مرحة في مهزلة تدفع جمهوره إلى الانطلاق في ضحك وقهقهة لا حدود لها، ولمراً كثيراً ما كان شخصياً جداً في معاصريه وفي أعماليهم، وهو لمز يدفع جمهوره إلى التفكير في الأمور السياسية، أو الفكرية، أو الاجتماعية، وقد يؤدي بهم إلى إصلاح ما اعوج منها، وأغاني ذات جمال ساحر، توفر لجمهوره شعوراً بالرضا الجمالي<sup>(٢)</sup>.

وقد تطورت الملهاة الكلاسيكية في المسرح الأوروبي، وخاصة في إنجلترا في عصر عودة الملكية، فاتخذت من سلوك العصر، أو أنماط ذلك السلوك، وتصرفات بعض رجاله ونسائه موضوعاً لكوميدياته، وقد وافق هذا التطور تطور المجتمع الإنجليزي، حيث إنه في عصر الملكة إليزابيث، وما بعده في القرن السابع عشر - عصر الأرستقراطية الإنجليزية - قد غلبت هذه الطبقة على مقدرات الحياة والمجتمع، وانزوى ما دونها من الطبقتين الوسطى والدينية، فكانت المسرحية عامة، والملهاة خاصة، تبرز جوانب تلك الطبقة وأسرار سلوكياتها..

ثم جاء القرن الثامن عشر، ففوقت فيه الطبقة الوسطى، وبدأت تفرض وجودها في الحياة، وتمثلت في الصانع والتجار، وأصحاب المهن والحرف، فاضطر كتاب المسرح أن يراعوا هذه الطبقة، وأن يبرزوا حياتها، واهتماماتها في مسرحياتهم. وكان هذا التفاعل بين المسرح والمجتمع واضحاً في لون المسرحية وأشخاصها، حيث

<sup>(١)</sup> فردب. ميليت - وجورالدانيس بنتلي: فن المسرحية، ترجمة - صدقي خطاب، مراجعة د. محمود

السمره، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ص ١٩٨.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ١٨٢.

لم يقتصر الكتاب على الطبقة الأرستقراطية الجديدة، التي أخذت تنمو، وتفرض وجودها على الحياة والمسرح، وزاد اهتمامها بالمسرح، وازداد ارتيادها له، ومن ثم فقد تركزت الملهاة في هذه المرحلة على القيم الأخلاقية والدينية المحافظة، كما ارتفعت نبرة الوعظ في نصوص المسرحيات وطريقة أدائها<sup>(١)</sup>.

وقد شاع في إنجلترا في القرنين السابع عشر والثامن عشر نوعان من الملهاة<sup>(٢)</sup> النوع الرومانسي الشكسبيري، من مثل مسرحياته (حلم ليلة صيف - وكما قواه - والليلة الثانية عشرة) وتضم هذه الملاحى شخصيات من جميع الطبقات. والنوع الثاني أعقب الملهاة الشكسبيرية في القرن السابع عشر والثامن عشر، ملهاة الوعظ في القرن الثامن عشر أيضاً، وبدأ آنذاك اهتمام الناس بتلقى الوعظ من المسرح، فلبى الكتاب رغبتهم، وحركوا أشخاص ملاحهم وأحداثها، للانتصار الحتمى للطبيين الخيرين على الأشرار.

وقد ظهرت الكوميديا الجديدة على أيدي جماعة كتاب القرن الثامن عشر والسابع عشر، أمثال (جونسون) (مولير). حيث كانت الملهاة عند (جونسون) تعتمد على السخرية أكثر من اعتمادها على الفكاهة التي تثير الضحك، حيث كان يؤمن بأن للملهاة وظيفة اجتماعية يجب أن تؤديها، فهي تفيد المجتمع بتناولها لبعض عيوبه ونقائصه، وعرضها على خشبة المسرح للسخرية منها.

كما كانت الملهاة عند (مولير) مستمدة من الحياة والبيئة المحيطة، حيث أدرك مولير وظيفة الملهاة الاجتماعية.. فكانت كوميدياته تقوم على السخرية من نقائص عصره ومثالبه، ومن مسرحياته (المتحذلقات - ومدرسة الأزواج - ومدرسة

<sup>(١)</sup> د. محمد زغلول سلام: المسرح والجمع في مائة عام، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ٢٤.



الزوجات - وعدو المجتمع - وطرطوف - ودون جوان، وغيرها من المسرحيات الكوميديّة الرائعة التي يفخر بها المسرح الفرنسي<sup>(١)</sup>.

كما نلاحظ تشكيل القيم الدرامية من خلال تطور الملهاة بعد (موليير)، وذلك من خلال المزج المتكرر بين الأنماط، واستخدام الملهاة لبث بعض الأفكار الخاصة بمؤلفيها، ومذاهبهم الفكرية والاجتماعية، كما هو الحال مثلاً فيما كتب (ابسن) و(برناردشو). فالمسرح الحديث والذي يؤرخ له منذ أن كتب إبسن مسرحياته التي تعتمد على العلاقات الاجتماعية في المرحلة التي تعرف بالمرحلة الوسطى من إنتاجه، قد استطاع أن يكتسب احترامه من خلال احتوائه وتبنيه لهذه العلاقات الاجتماعية. واستمر المسرح منذ هذا الوقت في اكتساب المزيد من الاحترام مع كل إنتاج يعتمد على المسائل الاجتماعية<sup>(٢)</sup>.

ولما كانت الملهاة الحديثة بعد إبسن وشو قد اتجهت إلى الواقعية والواقعية الرمزية أحياناً في علاجها لمشكلات المجتمع وقضاياها، فإنها اتخذت كذلك من أدوات الملهاة التقليديّة من السخرية من الواقع بعض صوره المتمثلة في الحياة اليومية في البيت والشارع.

وقد سار كتاب الملاحى في القرن العشرين على درب إبسن وشو في الملهاة الاجتماعية، من حيث النقد الاجتماعي، والسخرية من الواقع، وعرض عيوبه، عن طريق تصوير نماذج منحرفة من البشر، أو من السلوك البشري، في إطار من السخرية، والتصوير الكاريكاتيري الضاحك..

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ٢٥-٢٧.

<sup>(٢)</sup> جون جاستر: المسرح في مفترق طرق، ترجمة سامي خشبة، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٨٤.

كما اتخذت الكوميديا في العصر الحديث صوراً تختلف بعض الشيء عن صورتها القديمة، فأصبحت الكوميديا الآن مسرحية تعنى بموضوع اجتماعي من واقع الحياة، تتناوله بطريقة ساخرة، فقد تدعو إلى الضحك، ولكنه ليس الهدف في حد ذاته، وإنما للوقوف على قبح ما يعرض من نقيصة أو سوء، مما يؤدي إليه التناقض في المواقف، أو معارضة السلوك البشري<sup>(١)</sup>.

ومن ناحية أخرى يمكن القول إن الظروف الثورية في المجتمع هي التي تؤدي إلى ازدهار المسرح. فالمسرح يحكم اعتماده على الحركة يجد أن القوة الدرامية في أي مسرحية تستمد كلياً من كونها صورة مركزة للقوة الاجتماعية الدافعة في الظروف الثورية التي يمر بها أي مجتمع، وبالتالي فإن المسرح يعكس بالضرورة ظروف التغير الاجتماعية التاريخية، حدث هذا في بلاد الإغريق القديمة<sup>(٢)</sup> عندما كان المجتمع يتحول من مجتمع بدائي إلى مجتمع مدني، وما استتبع ذلك من تغير في التركيب الطبقي للمجتمع، فظهر المسرح الإغريقي، وكان النوع الذي تستقى منه الدراما حتى يومنا هذا.

وتكرر الشيء نفسه في إنجلترا في عصر النهضة، والمجتمع الإقطاعي تقطع أواصره، فكان المسرح الإليزابيثي، ثم كانت المحاولات الثورية في المسرح على أيدي الواقعيين، والطبيين، والرمزيين، والتعبيريين، وكانت هذه محاولات تستمد وجودها من مجتمع تنهار قيمه.

فالمجتمع الرأسمالي الذي هاجمه (إيسن) مثلاً، لم يكن مجتمعاً يخوض غمار تجربة ثورية<sup>(٣)</sup> بل كان مجتمعاً كشف عن وجهه الرأسمالية الحقيقي، بما فيها من استغلال،

<sup>(١)</sup> محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، مرجع سبق ذكره، ص ٢٨: ٢٩.

<sup>(٢)</sup> د. أمين الميوطي: المضمون الثوري في المسرح المصري المعاصر، مجلة المسرح، ع ١٩، يوليو ١٩٦٥، ص ٣١.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه: ص ٣٩.

وقيم مادية وخلقية، أثارت غضب الفنان، فجاءت المذاهب الفنية المختلفة تعبيراً عن إدانة الفنان لهذا المجتمع، وبذلك كشفت ثورة الفنان في المسرح النقاب عن مجتمع ينهار خلقياً، في محاولته للتطلع إلى مجتمع أفضل.

فمثلاً في المسرح الفرنسي، عند الحديث عن (سارتر) و(كامو) نجد أنهما كانا رمزاً للثورة عام ١٩٤٥، حيث إن (سارتر) قد اتجه إلى الأدب السياسي.. ولم يهتم بالطريقة التي يرى بها الإنسان العالم، بل اهتم بالقيم التي تقوم عليها حياة البشرية الجماعية.. حيث أراد أدباً ملتزماً باتجاه تاريخي وسياسي معين<sup>(١)</sup> لذا فقد كان مسرحه نداء للحرية، وتهديداً وإدانة لكل ما يعترض طريقها. ومن مسرحياته (مسوتى بلا قبور - الشيطان والرحمن - الذباب - الأيدي القنطرة).

أما (كامو) فقد لعب دوراً إيجابياً في المقاومة، وكتب العديد من المسرحيات منها: (حالة حصار - العادلون) وقد وجدت الأحداث السياسية التي عاشها صدى فيما كتب من مؤلفات، كما أن القوة التي يؤكد بها كامو غاية الثورة كقيمة روحية، توحد بين الثورة وبين الأحرار، وتقضى بهم إلى البراءة والطهر<sup>(٢)</sup>.

لذا فإنه عند الحديث عن المسرح وعلاقته بمنظومة القيم يمكن القول إنه لا يمكن فهم نشأة الظاهرة الأدبية بشكل عام، والمسرح بشكل خاص، بالاعتماد على منطق التطور الداخلي لها، دون ردها إلى التغيرات الاجتماعية والثقافية التي لحقت بالمجتمع في فترة تاريخية معينة.. حيث يجب الربط بين الفن والعوامل الاجتماعية، التي هي في واقع الأمر عوامل اقتصادية، وسياسية، وثقافية، وتاريخية في آن واحد<sup>(٣)</sup> كما

<sup>(١)</sup> د. سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٩١: ٢٩٢.

<sup>(٢)</sup> انظر المرجع نفسه: ص ٢٩٣ - ٢٩٨.

<sup>(٣)</sup> أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٥.

أنه لا يمكن دراسة الظاهرة المسرحية بعيداً عن المجتمع الذي ظهرت فيه؛ لأنه لا توجد ظاهرة فنية في المطلق، بل هناك مجتمع يرتبط بالظاهرة<sup>(١)</sup>.

كما أن الفن صورة من صور الوعي الاجتماعي، وظاهرة من الظواهر الثقافية، وهو يخضع في تطوره للقوانين العامة لعلاقة الوعي بالوجود. فكل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده، وطبيعة علاقاته وقيمه.

كما أنه من خلال تفاعل الفنان المبدع مع مجتمعه وقضاياها، واللحظة التاريخية التي يعايشها، يحقق ما يعرف بخصوصية الفن.. وينتج الفنان آثاره في ظل ظروف محددة من تطور العمل الاجتماعي، من حيث أدواته، وخاماته، وعاداته، وعلاقاته، لذلك فإن الفن يتبع في تطوره الخصائص الأساسية لتطور الوجود الاجتماعي في مجتمعه<sup>(٢)</sup>.

"فعند تقييم العلاقة بين الفئات الاجتماعية المتعددة والفن، والعلاقة بين إنتاج القيم الروحية وتوزيعها، وفي مجال سوسيولوجية الجمال، يمكن تطبيق مبدأ القصور العمل الفني على صلاحيته العامة، وعلى بحث عدد الناس القادرين على استخدامه، بهدف السعي وراء أهداف نبيلة، مثل تنظيم العلاقات الاجتماعية، بما يكفل إزالة الحواجز التي تعزل الطبقات العاملة عن الفن، وتأمين حصول الجميع (بلا استثناء) على كثر الفن، كي تتوفر القرص أمام الجميع لتنمية شخصياتهم"<sup>(٣)</sup>

كما يعتبر الفن أكثر قدرة على تحقيق اتصال حقيقي بين الناس، من خلال أن العمل الفني الحقيقي يزيل من ذهن متلقيه تلك المسافة التي تفصل بينه وبين

<sup>(١)</sup> د. فوزي فهمي: محاضرات في سوسيولوجية المسرح، المعهد العالي للنقد الفني، ص ٨٩.

<sup>(٢)</sup> د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ١٩٩٢، ص ٣٦.

<sup>(٣)</sup> يوري دالهدوف: الثورة والفن في القرن العشرين، ترجمة: سامي الرزاز، ط ١، دار الثقافة الجديدة،

الفنان، وأيضاً التي بينه وبين كل الناس الذين يتمثلون هذا العمل الفني، وفي هذا التحرير لشخصية الفرد من عزلتها ووحدها، وفي هذا التوحيد لها مع الآخرين، تكمن الخاصية الأساسية والجاذبية الرئيسية للفن<sup>(١)</sup>.

كما يؤكد أرسطو على "أن كل فن يولد متعة خاصة به، تمثل غايته أو وظيفته، أما ما يحدد طبيعة هذه المتعة، فهو المعنى الانفعالي، أو التأثير الذي يسببه العمل الفني. وهذا المعنى الانفعالي يتعين بالمعنى الأخلاقي للموضوع المحاكى، والذي قد يكون النبالة أو الرداءة، وهما بهذا محركان للانفعالات.. ولكن إذا كانت متعة الفن تنشأ من القيم الأخلاقية لما يحاكي، فيكون الإنسان بهذا هو ما يحاكيه الفن أولاً؛ لأنه لا يوجد شيء له معنى مؤثر إلا بعلاقته بالإنسان. كما أن أى عمل فني يكتسب خصوصيته طبقاً لمعناه ودلالته. فالمسألة ليست لعللاً في حد ذاته، أو شخصية ما مع ذاتها، أو فكرة ما في ذاتها هي التي تمنح العمل الفني شكله، ولكنه نوع معين من الفعل، أو نوع معين من الشخصية، أو نوع معين من الفكرة، والطريقة المثلى للتمييز بين هذه الأنواع - كما يرى أرسطو - تقوم أساساً على المعنى المؤثر<sup>(٢)</sup>.

كما يشير أرسطو إلى أن غاية العمليات الفنية المختلفة ليست واحدة، إنما لكل عملية فنية طبيعتها الخاصة، ومتعتها الخاصة أيضاً، وهذه المتعة لا ترتبط بفرد مستقل، وإنما بإنسان هو جزء عضوي في جسم المجتمع الذي يتنسب إليه، أى أنما متعة الإنسان المنتسب للمبادئ الخلقية، والعقلية، والعاطفية، التي تتخلل المجتمع كوحدة كلية<sup>(٣)</sup>.

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ٤٣.

<sup>(٢)</sup> أرسطو: فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، مرجع سبق ذكره، ص ٧١.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه: ص ١٤٥.

فالعمل الفني يخلق دنياء الخاصة، وله قيمة الإنسانية الشاملة<sup>(١)</sup> حيث إنه لا يتحرى التفاصيل الدقيقة في الواقع، كما أنه لا ينقل الواقع الحرفي. فالفنان ليس مؤرخاً يتحرى الدقة والصدق في كل معلومة ومقولة، وهو ليس رجلاً دولة، أو مفكراً سياسياً، وإنما هو إنسان مبدع حساس، له آمانيه، وأحلامه التي تتعلق بما هو أنساني وشامل، وبالقيم العامة.

فالفن هو نبت طبيعي، ينمو من الإلهام والتلقائية، ويزدهر بروح عفوية، وبسطة، حيث ينشد تركية القيم الإنسانية والاجتماعية.

لذا، فإن كل محاولة لكشف النقاب عن المسرح، وإمكانات تأثيره، وتشكيله للقيم، يجب أن تبدأ من المجتمع الذي يوجد فيه المسرح، والمجتمع الذي تنعكس عليه أعمال المسرح وإليه توجه.

فالظروف التي يستمد منها المسرح مادته، هي الروابط القائمة في المجتمع بأسره، حيث يتخذ من هذه الأمور مادة له، وهو بإذاعتها يؤثر في المناخ العام، ويتفاعل مع الوسط الذي يوجد فيه، ويعمل على تشكيله<sup>(٢)</sup>.

كما أن الوصول بالقضايا العامة إلى الرأي العام، وتبصيره بها، أصبح اليوم من أهم مهام المسرح، بل هي أهم مهمة على الإطلاق، وعبر العصور والقرون غيرت هذه المهمة من مضامينها ووسائل تحقيقها، ولكنها كمهمة، وكوظيفة للمسرح بقيت كما هي<sup>(٣)</sup>.

فهو أحد أشكال الوعي الاجتماعي؛ لاحتوائه على حصاد إدراك البشر لعالمهم الذي يعيشون فيه، والكون الذي يحترقهم، حيث إنه يتأثر بالظروف

(١) نادية بدر الدين أبو غازی: قضية الحرية في المسرح، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦٧.

(٢) بيتر إيدلين: المسرح المعارض، ترجمة - حامد غانم، أكاديمية الفنون، ص ١٨.

(٣) المرجع نفسه: ص ٢٧.

الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية التي يمر بها مجتمع من المجتمعات من فترة زمنية إلى أخرى، بل ويؤثر فيها، من خلال التفاعل الدائم، والمتجدد، والمستمر<sup>(١)</sup> لعلاقة الدراما بالشعب هي علاقة تقوم على الإبداع من ناحية، وعلى التذوق الفني من ناحية أخرى.. حيث إن الدراما الشعبية إنما انبثقت عن عقيدة وإرادة، وهي تلك المجموعة من الأشكال والمضامين الدرامية التي صدرت عن الشعب نفسه، تحقيقاً لمنفعة، أو قيمة، أو استهدافاً لغاية اجتماعية أو فنية<sup>(٢)</sup>.

إذاً المسرح هو ثقافة وفكر المجتمع الذي يعيش فيه، حيث إنه لا يخلق من عدم أو فراغ. إنما هو نتاج العملية الثقافية كلها، يقدرها ويروج لأهم معطياتها، يضيف إليها. ويحذف منها، ولكنه في النهاية يتعامل معها، وهذا يصبح للمسرح وجود، وفاعلية، ودور حقيقي، يمكن أن يلعبه في تشكيل القيم التي يريد أن يفرسها، "فهو التعبير الصادق عن العملية الثقافية، وهو - أيضاً - في النهاية نتيجة مبنى نتائجها، فمق تكتمش العملية الثقافية ينكمش المسرح، كما أن العملية الثقافية هي أيضا ليست وليدة الصدفة أو الفراغ، إنما هي نتاج المجتمع، فهي إحدى الظواهر الاجتماعية التي تتأثر وتؤثر في غيرها الظواهر"<sup>(٣)</sup>.

ويتطرق رشاد رشدي لعلاقة المسرح بالمجتمع ودوره في تشكيل القيم بقوله: "إن المسرح والمجتمع بينهما علاقة هندسية، قد تكون عكسية، وقد تكون طردية، بمعنى أنه حينما تزيد الضغوط بشدة على المجتمع يظهر المسرح.. ويرز ويتقدم، ليظهر دوره المهم في تغيير المجتمع، وكذلك حينما يسبق المجتمع المسرح بظهور ثورة، يتحول المسرح كي يلحق بهذا المجتمع الجديد... وهذا ما حدث للمسرح المصري مع ثورة

<sup>(١)</sup> محمد شبيحة: الرقابة على المسرح بين الإبقاء والإلغاء، مرجع سبق ذكره، ص ٢٢.

<sup>(٢)</sup> عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣، ص ٢٢٦.

<sup>(٣)</sup> فتحي سلامة: المسرح وأزمة الثقافة، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع ٢، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، نوفمبر ١٩٧٩، ص ٦٧.

يوليو، فقد تأثر المسرح بالثورة تأثراً كبيراً... وقد ظهر هذا التأثير الثوري على المسرح عن طريق التأثير المباشر، فيتضح في معالجة الكاتب لمواقف خلقتها الثورة... فقد دبت الثورة روحاً جديدة في أدب المسرح، وتمثل هذه الروح في الإيمان بمجتمع جديد، يقوم على قيم جديدة، لا تسمح لأحد بالتخلف عنها، بل تدعو الجميع إلى المساهمة فيها<sup>(١)</sup>.

كما أن المجتمع يسعى لحماية نفسه من القيم الاجتماعية، والمفاهيم الفكرية التي تتعارض مع قيمه، ومفاهيمه النابعة من ظروفه الخاصة به، والموجهة لخدمة الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها، بصرف النظر عن اتفاق القيم والمفاهيم مع ظروف غيره من المجتمعات؛ لأنها قد لا تسهم في خدمته، وتطويره، ودفعه إلى تحقيق أهدافه، بقدر ما تلحق به الضرر، وتعوق تقدمه، والفنون، وخاصة المسرح هي من أهم الأشكال التي يتم عن طريقها طرح القيم والأفكار على المجتمع؛ لأن العمل المسرحي تحركه فرضية معينة، أو موقف معين للكاتب، حيث يشكل العمل، ويتحكم في اختيار المشكلة، ورسم الأحداث، وبناء الشخصيات، وتحديد مواقفها، واختيار عناصر الصراع، ونوعها، وحجمها، والانتصار لمبدأ معين، أو فكرة، أو شخصية تمثل قيمة معينة<sup>(٢)</sup>.

لذا يرى أستاذنا الدكتور (صلاح فضل) أن: "كل أدب عظيم وأصيل مهما كانت قدرته الهائلة على امتصاص العناصر الغريبة عنه، له خط تطور خاص به، محكوم بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي يمر بها وطنه، وبطبيعة لغته وتراثها، وأشكال التعبير فيها؛ لأن الأدب يمثل جزءاً من الواقع الفردي والاجتماعي

<sup>(١)</sup> رشاد رشدي: مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٧، ص ١٧٧: ١٧٨.

<sup>(٢)</sup> جمال عبد المقصود: الرقابة والمسرح، مجلة المسرح، ع ٩، السنة الأولى، مارس ١٩٨٢، ص ٨٧.



اغسوس، وأن ظواهره لا بد من تلقيها، وفهمها، وشرحها كبقية الظواهر التي نجدها في عالمنا الذي قدر لنا أن نعيشه<sup>(١)</sup>.

فالأفكار ليست هي التي تولد أفكاراً أخرى، وليست الأشكال الفنية هي التي تخلق أشكالاً جديدة، ولكن تغييرات الظروف الواقعية للإنسان هي التي تحدد أيضاً التطور الذي يصيب تصورات الفلسفة، وتمثيلاته الفنية... وهذا لا يعني قطع كل علاقة بين المظاهر الثقافية لفترة ما، وبين تلك التي تنتمي إلى الفترة السابقة عليها، أو اللاحقة لها. فالثابت أن بعض الخصائص تنتقل من مرحلة إلى أخرى، إلا أنه في نهاية المطاف، فإن العنصر المتحرك الفعّال يتمثل في القاعدة الواقعية<sup>(٢)</sup>.

كما أن المثقف إذا لم يستطع أن يرتبط بحركة الطبقة التي يعبر عنها، أو بحركة المجتمع الذي يعبر عنه، ويتعامل معه ارتباطاً جهازيّاً ومنظماً، فإنه لن يستطيع أن يتجاوز مرحلة التعبير عن مجتمعه إلى مرحلة التأثير فيه.

ولهذا يمكن القول إن المسرح حياة كاملة تتمثل فيه وحدة النظرية والتطبيق، بحيث يلاحظ الكاتب مدى تأثير أفكاره وموقفه على المتلقي، وبهذا يتم التفاعل بين المسرح والحياة، فكل منهما يؤثر في الآخر، ويتأثر به، ومن هذا المنطلق يتجاوب فن المسرح مع واقع الحياة والمجتمع، لإبراز القيم، والمفاهيم، ومحتويات الرموز التي تتفاعل مع الواقع المحيط، بحيث يصبح المسرح أقدر على تغيير الواقع وتطويره<sup>(٣)</sup>.

<sup>(١)</sup> انظر أحمد العشري: ثورة يوليو والمسرح المصري، مجلة المسرح، ع ١٣، السنة الثانية، أغسطس، ١٩٨٢، ص ٣٨.

<sup>(٢)</sup> د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٦٢.

<sup>(٣)</sup> انظر أحمد العشري: ثورة يوليو والمسرح المصري، مرجع سبق ذكره، ص ٣٩.

ومن ناحية أخرى، فإن تمرد المبدع على الأوضاع السائدة في المجتمع يمنحه قدرات ووسائل تمهد للفعل الثوري<sup>(١)</sup> كما يهبه تمرداً درامياً جوهرياً، ويمنحه قيماً عن العالم تمكنه من القيام بالفعل الدرامي الذاتي، حيث إن "الأدب والفن بغير القيم الفنية والجمالية لا يفقد طابعه الجمالي فحسب، بل يفقد أيضاً فاعليته؛ لأن تلك القيم الفنية والجمالية هي التي تفتح أمامه العقول والقلوب"<sup>(٢)</sup>

كما يرى (محمود أمين العالم)<sup>(٣)</sup> إنه "على الكاتب المسرحي ألا يردد الشعارات العامة للثورة الاجتماعية، أو يدعو إلى أهدافها دعوة خطابية، وإنما عليه أن يتعمق علاقاتنا الاجتماعية، ويتسلل إلى نسيجها الحي، ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة، ثم يجسد هذا الصراع في نماذج وشخصيات صادقة، ويقيم منها أحداً ومواقف حية، ويصرغ من هذا كله وحدة عمل فني على درجة كبيرة من الجودة. "حيث إن أعرق الشخصيات المسرحية، أكثرها تكثيفاً للحظات الصفاء".

وكلما نجح العمل المسرحي في استخدام الإضاءة، وتوظيف التكوين التشكيلي للمسرح، وموسيقى الحركة عليه، كلما تجسست فيه قيم شعرية أصيلة<sup>(٤)</sup> حيث يعترف أرسطو بالقيمة الشعرية، أو قيمة المحاكاة... حيث تعنى المحاكاة عنده "جعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملاً جديداً من مادة الحياة والواقع، طبقاً لما كان،

(١) هناء عبد الفتاح: المسرح والحركة في ضوء التجربة البولندية، مجلة فصول، مج ١١، ع ٢٤ ص ١٩٩٢، ج ٢، ص ١٥٧.

(٢) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، (د.ت)، ص ٢٢١.

(٣) محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص ٥٦.

(٤) د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة عنترة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٢.

أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون، أو كما يعتقد أنه كان كذلك، وهذا تكون دلالة المحاكاة ليست إلا إعادة خلق<sup>(١)</sup>.

فالاعتراف بقيمة العمل الدرامي في المسرح أمر مرغوب فيه في حد ذاته، ولكنه في الوقت نفسه ميزة تمنحها الجماهير لمن ينجح في إقناعها، لا لمن يتحكم فقط من إثارة حماسها، وجهاور المسرح لا يعترف بهذه القيمة إلا حينما تصبح القضية المطروحة على خشبه المسرح جزءاً لا يتجزأ من الصياغة الفنية، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر<sup>(٢)</sup> حيث إن الحركة هي جزء من واقع اجتماعي، وثقافي، وسياسي محدد، تنبع منه، وتتفاعل معه، وتؤثر فيه، وتتأثر به، ونهضة المسرح- في واقع الأمر- هي جزء من نهضة المجتمع عموماً، ونهضة الأوضاع الثقافية فيه<sup>(٣)</sup>.

فالفن المسرحي يستخلص قيمته الحقيقية لما يعرض من فن، من خلال ارتباطه بقضايا المجتمع، والتزام الفنان بهذه القضايا، وارتباطه بها<sup>(٤)</sup>. فالنظارة ليسوا مجرد مستقبلين متذوقين، ولكنهم في واقع الأمر ينشدون تحقيق ذواتهم الفردية والجماعية بالمسرحية، التي يتحولون عند مشاهدتها إلى مبدعين وممثلين في وقت واحد.

ولعل هذا هو الذي يحكم على نجاح الدراما أو فشلها؛ لأن الجمهور يتمثل القيم والخواطر منها، حتى بعد أن يغادر المسرح.. لتاريخ الدراما هو بعينه تبايرخ الجمهور<sup>(٥)</sup>، فالواقع أن الدراما لم تزدهر إلا في المراحل التي كانت تصدر فيها عن النفسية الجماعية، فهي في الواقع الشخص لوجدان الجماهير.. حيث إن البسدراما

<sup>(١)</sup> أرسطو: فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥.

<sup>(٢)</sup> د. محمد حمدي إبراهيم: جمهور المسرح بين الإبداع والحركة النقدية، مجلة المسرح، ع ١٤٣، أكتوبر ٢٠٠٠، الهيئة العامة للكتاب، ص ١٢٤.

<sup>(٣)</sup> نادية بدر الدين أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٤.

<sup>(٤)</sup> د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٩.

<sup>(٥)</sup> د. عبد الحميد يونس: المسرح والجمهور، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع ٧، إبريل ١٩٨٠، ص ٥٩.

الحية تفرض تأثيرها الإيجابي في النظرة إلى فترات تقصر أو تطول بعد مشاهدة المسرحية، بل إنها إذا كانت من الروائع تعيش وتثبت في العقول. وهكذا يمكن القول إن المسرح في كل العصور على اختلاف أطواره وأنواعه، إنما هو مسرح كل إنسان بلا فارق أو تمييز.

كما يرى أرسطو أن الأدب يستخلص القوانين الثابتة والمطلقة من خلال فحصه للتجربة الإنسانية في عوارضها وعشوائيتها، ومتغيراتها التاريخية، ثم يعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة وفعالة في عمل فني، ويخصص هذه القيم والقوانين، ويجسدها، ويربطها بمعاناة وتجربة فردية محسوسة.

ومعنى هذا أن الأدب يحاكي الواقع الإنساني، بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفي لهذا الواقع، مبنياً حدوده، ومساره، وقيمه، وقوانينه .. فنظرية أرسطو في الأدب والدراما كما ترى الدكتور (نهاد صليحة)<sup>(١)</sup> ما هي - في حقيقة الأمر - إلا نظريته في توظيف الدراما لخدمة تصور فلسفي يرسخ بدوره تصوراً اجتماعياً، سياسياً، أخلاقياً معاً.

وإذا اعتبرنا أن المسرح الجاد هو أولاً وأخيراً مؤسسة ثقافية، وواجهة حضارية، كما هو الحال في معظم بلاد العالم ذات الحضارة، فهو يترك أثراً بالفساً في نفوس المشاهدين، كما أنه يخلد بطلا له شخصية غير عادية، حيث لا بد أن يتخلل هذا الموضوع شكل من أشكال الصراع، فهو يمثل هنا عقل الشعب، أو ذلك الجزء الذي يخترن ثقافته، ويعبر عنها، ويعكسها، ويطورها. كما يعتبر مؤسسة ثقافية تسهم في بناء الإنسان، وتعزيز القيم الروحية، والأخلاقية، والجمالية، وما إلى ذلك، حيث "إن رسالة الأدب والفن رسالة سامية تكتسب قدسيته وسموها من التزام صاحبها

(١) الطر د. نهاد صليحة: المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية. مجلة فصول، ج٢، ص ٥،

٤٤، يوليو/أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٥، ص ١٣٥.

بالإنسان وقضاياه، ومن وقوفه في وجه الظلم والاستغلال، والسلطة الجائرة. رسالة الأدب أن ينتصر للإنسان بانتصاره للحرية، والعدالة، والقيم السامية، وبوقوفه إلى جانب الإنسانية في نضالها من أجل حياة أفضل<sup>(١)</sup>.

لقد كان الفن المسرحي - وما زال - سجلاً للأحداث السياسية، والتحوليات الاجتماعية، فظهرت القيم والمعاني الجديدة، وانعكست التحولات في معالجات درامية، تدرجت من التسجيل الواقعي المباشر إلى التجريد، والرمز، والإبعاد الزماني والمكاني، وظلت منصة المسرح منبراً تدار من فوقه مناقشة قضايا الواقع - تأييداً، وتوجيهاً ونقداً - وتجسدت على خشبته حياة فئات الشعب المتنوعة، وطبقاته المتعددة<sup>(٢)</sup>.

فالمسرح هو واجهة حضارية، تمثل حضارة أي شعب من الشعوب، فإذا وجد في بلد ما مسرح متعش، فهذا معناه أن المرحلة الحضارية، والفكرية، والثقافية، والقيمية في أعلى مستوياتها، وهذا يعني أن الدولة نفسها في مرحلة حضارية متقدمة.

<sup>(١)</sup> د. علي عقله عرسان، وقفات مع المسرح العربي، مكتبة الأسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

دمشق ١٩٩٦، ص ١١٢.

<sup>(٢)</sup> ناذية بدر الدين أبو غازي، قضية الحرية في المسرح المصري، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٤.

## المبحث الثاني

## الحراك القيمي في المجتمع المصري وتأثيره على الحركة المسرحية

تعد القيم في كل مجتمع معياراً للسلوك الإنساني، واجتمع المتوازن هو ذلك المجتمع الذي ينتشر فيه الوعي بالقيم، ومن ثم الالتزام بها. ويرتبط ازدياد الوعي بالقيم والإحساس بها بمفاهيم التقدم، والتفاضل، والنظام، والترابط،... والأمر الذي لا جدال فيه أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش في مجتمع دون قيم تحكم سلوكه على المستوى الفردي والجماعي، بل وتحكم سلوكه إزاء الكائنات جميعاً، وهذا يؤكد أن الإنسان يعد كائناً أخلاقياً لديه بالفطرة ضمير يلزمه بالسلوك الأخلاقي<sup>(١)</sup>.

كما أن التغير هو صفة أساسية من صفات المجتمع، ولا يخضع هذا التغير لإرادة معينة، بل إنه نتيجة لتيارات وعوامل ثقافية، واقتصادية، وسياسية، يتداخل بعضها في بعض، ويؤثر بعضها في بعض<sup>(٢)</sup>.

وهذا ما شهدته المجتمع المصري منذ الحرب العالمية الثانية، من خلال بسورز ثلاث قوى اجتماعية جديدة، وسطى أصلية، أى محلية عربية من الوسطاء، ومديري الأعمال، والتجار، ونخبة من المثقفين - انتجلنسيا - من المثقفين، والرسامين، والمكتبيين، وأصحاب المهن العالية رجالاً ونساءً، وطبقات عاملة (بروليتاريا) نسبة إلى

(١) د. محمود حمدى زقزوق: الإنسان والقيم في التصور الإسلامى، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ٢٠٠٤، ص ١٤٣.

(٢) إبراهيم مذكور: معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٦٥.

المدينة، بدأت تنظيم نفسها في نقابات واتحادات عمالية، والطبقة الثالثة هسى طبقة الرأسمالية الوطنية<sup>(١)</sup>.

وبنشوء هذه الطبقات، انحلت طبقتان سابقتان هما: البرجوازية المدنية المختلطة، المكونة من الأوروبيين والمستعمرين، و طبقة ملاك الريف<sup>(٢)</sup>، وكان من نتيجة هذه التقلبات الطبقيّة قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

وبقيام الثورة، بدأت هذه الطبقات في الظهور على مسرح الأحداث، حيث ظهرت كقوة ثورية، باعتبار أنّها - الطبقة الوسطى - بتركيبها الاجتماعي ممثلة لمصالح فئات كثيرة من السكان، وهى التى ينتمى إليها موظفو الدولة المتوسطون والصغار، ومتوسطى التجار والحرفيين، باعتبار أنّ هذه الطبقة كانت فى حالة من التردى، نتيجة للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، والسياسية، ومن هنا أصبحت هى القوة الاجتماعية الجديدة التى كانت القاعدة الاجتماعية الأساسية للحركة فى مصر بعد الحرب العالمية الثانية، وعشية ثورة يوليو<sup>(٣)</sup>.

ومن المعروف تاريخياً أنّ طبقة العمال كانت قبل الثورة من أكثر الطبقات لفاعلية فى تحريك الأحداث، وذلك يرجع إلى أنّها قد استخدمت المظاهرات، والإضرابات، والتمرد كوسائل فى صراعها مع الرأسمالية الأجنبية والوطنية<sup>(٤)</sup>.

د. محمد جابر الأنصارى: تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى - ١٩٣٠-١٩٧٠، عالم المعرفة، ع ٣٥، ص ١٦٥.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ١٦٥.

<sup>(٣)</sup> راشد البراوى: حقيقة الانقلاب الأخير، نقلًا عن د/ جمال مجدى حسنين: ثورة يوليو ولعبة التوازن الطبقي، الدار الثقافية ١٩٧٨، ص ٥٢.

<sup>(٤)</sup> عبد.الباسط عبد المعطى: الصراع الطبقي فى القرية المصرية، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧، ص ٧٤.

وعلى الرغم مما حدث في البناء الاجتماعي من تغيير بعد الثورة، فإن نظرة الطبقة الأرستقراطية إلى الطبقة المتوسطة، وإلى سائر الطبقات الأخرى بوجه عام كانت نظرة مليئة بالحقء، لا سيما نحو الطبقة المتوسطة؛ لأنها هى التى بدأت فى الظهور على مستوى الأحداث.

فالتبقة الأرستقراطية كانت دائماً تنظر إلى هذه الطبقة نظرة السيد للعبد، حيث تجسدت هذه النظرة بشكل أكثر حدة منذ الإرهاصات الأولى لثورة يوليو. كما أن الاستعمار وأعوانه من طبقة الباشوات وجدوا أن هذه الطبقة - المتوسطة - تشكل ممكن الخطر عليهم؛ لأنهم سيدخلون فى صراع معها، ليس فقط لتطلعها الاقتصادى، وإنما لتطلعها بعد ذلك للبحث عن السلطة والحكم<sup>(١)</sup>.

إذاً لقد تغيرت النظم والاتجاهات كثيراً بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وما نتج عنها من مواصفات الحياة التى كانت سائدة قبل الثورة، بحيث ارتبطت الاشتراكية العربية ارتباطاً حتمياً بأهداف الثورة منذ قيامها كثورة سياسية واجتماعية، وفكرية... وكان المسرح كفن جماعى هو المسئول عن تنشيط الوعى، وإبراز المفاهيم والقيم، حتى ترسخ فى عقول وقلوب الشعوب<sup>(٢)</sup>.

وقد أهتم التحولات السياسية والاجتماعية - التى صاحب ثورة ١٩٥٢ - الكتاب المسرحى أعمالاً مسرحية جادة تعبيراً عن الواقع، حيث فجرت الثورة الطاقات لديهم، وأمدتهم بالإمكانات اللازمة، وبالجو الملائم لتنمو ملكاتهم وبفضل ما فى الثورة من طاقة ثورية، أتيج لكتاب المسرح أن يبدعوا، أمثال: نعمان

<sup>(١)</sup> محمود متولى: الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٢، ص ٣٣٣.

<sup>(٢)</sup> أحمد العشرى: ثورة يوليو والمسرح المصرى، مرجع سبق ذكره، ص ٣٩.



عاشور، ويوسف إدريس، وألفريد فرج، ولطفى الخولي، وسعد الدين وهبة، وميخائيل رومان.

وليس معنى هذا أن أعمال هؤلاء الكتاب كانت كاملة من الناحية الفنية، فهي تختلف نضجاً وقصوراً، ولكنها في مجموعها يمكن أن تعد بدايات مبشرة لمسرح قسومي عظيم<sup>(١)</sup>. كما تجسدت في تلك الأعمال صور من التعبير عن الحياة الاجتماعية الجليدة، والتحولات السياسية، والأحداث الكبرى التي مرت خلال سنوات الخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات، فظهرت على خشية المسرح موضوعات عدة<sup>(٢)</sup>، كالتنديد بالعدوان، وتسجيل التحولات الاجتماعية، وتحسيم الأحداث، والإنجازات الوطنية، والإعلاء من دلالات الخطوات الإيجابية، بجانب نقد بعض السليات الناتجة عن سياسات الأنظمة، وممارستها على الصعيد السياسي والاجتماعي.

والمعروف أن المسرح قد شغل منذ نشأته بقضايا الإنسان وصراعاته المتنوعة، لذا فقد ارتبطت نشأته في الوطن العربي بالأوضاع، والتطورات السياسية، والاجتماعية، واتخذ العرب أداة للتغيير، ووسيلة في صراعاتهم السياسية، سواء للمطالبة بالاستقلال الوطني، أو المطالبة بال دستور، وكذلك كان أداة للتعبير عن الأوضاع الاجتماعية المخحفة، مثل: التفاوت الطبقي، والظلم الاجتماعي.

وقد كان طبعاً في إطار حركة التغيير التي عوج بها المجتمع المصري، أن يكون للمسرح - من بين الفنون الأخرى - الريادة، فهو أداة التعبير عن التنفير الاجتماعي، وتغيير الواقع، كما أنه الفن الأمل في مراحل الانتقال، أو الانقلاب الجماعي، وتبديل الأفكار وأساليب الحياة.

<sup>(١)</sup> لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ١٦٢.

<sup>(٢)</sup> ناذية بدر الدين أبو غازی: قضية الحرية في المسرح، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٥.

وكذلك فقد كان نجاح الكاتب المسرحي - إلى حد كبير - في التعبير عن الواقع، وتجسيد قضايا الشعب على خشبة المسرح عنصراً حيوياً في نهضة المسرح. حيث إن نهضة المسرح مرتبطة بلحظات فحوض المجتمع، وانكاسته مرتبطة بأوضاع مماثلة في الواقع. كما أن تطور الأحداث السياسية أو الاجتماعية، كان يصاحبه انتعاش في الحركة المسرحية، من خلال تفاعل الكتاب مع التطورات الجديدة<sup>(١)</sup>، حيث لا يمكن دراسة الظاهرة المسرحية بعيداً عن المجتمع الذي ظهرت فيه؛ لأنه لا توجد ظاهرة فنية في المطلق، بل هناك مجتمع يرتبط بالظاهرة<sup>(٢)</sup>.

فالعمليات الأدبية هي عمليات اجتماعية، وهي "محاولة يذلها بعض الأفراد المتميزين، وذوى القدرات الخاصة من أجل فهم عالمهم الاجتماعي، والتعبير عنه، ومعالجة القضايا الملحة، من أجل التنوير والتغير"<sup>(٣)</sup>.

لذا فن المسرح - في حقيقة أمره - ظاهرة اجتماعية، تتشكل وتتغير حسب المجتمعات الإنسانية، وتبادل التأثير والتأثر مع التطورات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية التي تطرأ على كل مجتمع من هذه المجتمعات<sup>(٤)</sup>.

وقد مر المجتمع المصري بالعديد من هذه التطورات، والتحويلات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية المهمة التي أثرت في البنية الاجتماعية تأثيراً كبيراً، كان له صدى على النظم الاجتماعية، والبناء الاجتماعي، وبالتالي على القيم، وعلى شبكة العلاقات الاجتماعية، وما ترتب عليها من تغيرات جذرية في طبيعة الشخصية المصرية وسلوكها.

(١) المرجع السابق: ص ٣٥٩ - ٣٦١.

(٢) فوزى فهمي: محاضرات في سوسولوجية المسرح، مرجع سبق ذكره، ص ٨١.

(٣) محمد على محمد: قضية التحليل الاجتماعي للأدب، الكتاب السنوى لعلم الاجتماع، ٤٤، دار

المعارف، إبريل ١٩٨٣، ص ١٨٣.

(٤) د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٣.

ومن هذه الأحداث التي أدت إلى التحولات، والحراك الاجتماعي، والقيمي في المجتمع المصري، دخول الفرنسيين مصر بقيادة نابليون بونابرت عام ١٧٩٨، وتولى محمد علي الحكم، والثورة الزراعية والثقافية التي قادها، وحفر قناة السويس، وارتباط مصر بأوروبا، وثورة ١٩١٩، وصدر الدستور المصري عام ١٩٢٣، والحرب العالمية الثانية وما بعدها، وثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، والعدوان الثلاثي على مصر، ثم نكسة ١٩٦٧، وانتصار أكتوبر ١٩٧٣، ثم بعد ذلك مرحلة السلام، وما تلاها من أحداث وتطورات أثرت على الشخصية المصرية، وعلى بنائها الاجتماعي والقيمي.

وقد تناول المسرح هذه الأحداث المهمة التي مرت بها مصر. فقد تأثر المسرح مع بدايات القرن العشرين - إلى حد كبير - بالاحتكاك الثقافي مع الثقافة الأوروبية، خاصة الثقافة الفرنسية، والذي تمثل فيما قدم من أعمال مسرحية مترجمة، خاصة بعد قدوم جورج أبيض من بعثته، أو تلك الأعمال التي ترجمها عزيز عيد، وجورج أبيض من الفودفيل الفرنسي... وكذلك فقد استطاع المناخ السياسي الحارجي أن يؤثر في الحركة المسرحية. فأمام القمع، وإغلاق المسارح، ومنع العروض، بدأ الفنان يتوخى السلامة في اختيار الأعمال التي يقدمها، ويتعد قدر الإمكان عن تلك الأعمال التي تحمل المضامين الاجتماعية والسياسية، وذلك الابتعاد أدى في النهاية إلى التردى في متاهات روايات (الفرانكوآرب) و(الفودفيل) سعياً وراء الكسب المادي، وعلى حساب القيم الفنية التي تنازل عنها ولو مؤقتاً، لولا وجود طبقة المثقفين المصريين الذين وقفوا موقفاً مضاداً لهذه الحركة المسرحية الهابطة.

وقد اتخذ موقفهم سبيلين: في البداية كانت المقاومة السلبية التي لا تتعدى مقالات نقدية متواضعة، ثم بعد ذلك كانت الجرأة على اقتحام الميدان، وإنشاء الفرق، والاشتراك فيها كما فعل عبد الرحمن رشدي. وقد استطاعت طبقة

المثقفين هذه أن تعود بالمرشح إلى صواب الطريق، لتعبر عن القيم والمفاهيم الجديدة، وأن يكون المسرح سلاحاً من الأسلحة التي مهدت بها طبقة المثقفين المصريين لثورة ١٩١٩<sup>(١)</sup>.

وقد شاركت جميع طوائف الشعب في الثورة، ومع اندلاعها لم يكن أمام الفرق المسرحية إلا أن تسير معها، ووجدت الثورة وقودها من الأغاني التي خلقت مسرحاً غنائياً وكتب هذه الثورة وغناها، وخلق شكلاً جديداً من الأوبريتات الكوميديا، وانطلق المسرح الغنائي في تلك الفترة يلحق بركب الثورة.

ويرجع الفضل لهذه النهضة المسرح الغنائي للشيخ سيد درويش. حيث وجد نفسه في الثورة المصرية، فهد يغذى هذه الثورة بفيض قريحته النابضة، وانضم إليه نجيب الريحاني، وبديع خيرى... وكان ذلك كله لمواكبة تطور المجتمع المصري، ومواكبة الثورة التي حاولت أن تخلق مجتمعاً جديداً يبحث عن حريته واستقلاله<sup>(٢)</sup>.

وقد شهدت الحياة المسرحية بعد ثورة ١٩١٩ مولد فرقة رمسيس، ونضج الريحاني الفني، وابتعاده عن كوميدياته الهزيلة، وكوميديات الفراعنة العرب، والعروض الاستعراضية، وبدأت الجماهير تستمتع بالكوميديا الانتقادية، التي بدأ الريحاني يقدمها، كما شهدت بدايات المسرح الشعري على يد أحمد شوقي، وعزيز أياظته ومولد الكاتب المسرحي توفيق الحكيم.

ويمكن القول إن يوسف وهبي عند عودته من بعثته في إيطاليا، أعلن أنه مقتحم ميدان المسرح بوثية جديدة، وأن هذه الوثيقة ستخلص المسرح الجدى من المحنة التي حاقت به.. "وقد أوفى يوسف وهبي بما عاهد الشعب عليه، فأخذ المسرح الجدى من الأمتار، وسجل في تاريخ الفن كسباً جديداً وانتصاراً عظيماً، وذلك بإنشائه فرقة

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ٨٠ : ٨١.

<sup>(٢)</sup> انظر المرجع نفسه: ص ٨٦ : ٨٧.

رئيس عام ١٩٢٣، والتي تعتبر أول فرقة مسرحية مصرية نظامية<sup>(١)</sup>، والتي حاولت أن تصبغ الظاهرة المسرحية في مصر بما تستحقه من احترام وتقدير، من خلال إلحاحها على الانضباط، والاستعانة بأقصى ما وصل إليه فن المسرح من تقنيات، واستخدام أحدث أساليب الدعاية والإعلان... وبذلك استطاع يوسف وهبي بفرقة أن يخلق جمهوراً جديداً لفن المسرح<sup>(٢)</sup>.

إذاً لقد كانت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، والسياسية في مصر قبل ثورة ١٩٥٢ تحتم قيام ثورة، وإحداث تغيير في بنية المجتمع، التي اتصفت بالتخلف الاقتصادي والاجتماعي، والذي انحصرت مظاهره في صور عدة أهمها: مشكلة التضخم السكاني، وتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية، وهبوط المستوى الفني الإنتاجي، وانتشار البطالة، وانخفاض الدخل القومي، وهبوط مستوى الفرد، بجانب التمييز الطبقي<sup>(٣)</sup>.

وبالفعل قد قامت الثورة، وطرحت الاشتراكية كطريق للإصلاح. فنشأ جيل من كتاب المسرح ملتزم بفلسفة اجتماعية جديدة، قوامها النهوض بالملايين الكادحة من أبناء مصر، وضرورة رفع مستويات حياتهم، وتحقيق العدالة، التي تهدف إلى إرساء قيم وقواعد المجتمع الاشتراكي، فكان التيار الواقعي في المسرح.

وقد تناول المسرح هذه الأوضاع من خلال تفاعل الكاتب المسرحي المصري مع الواقع الحضاري المصري، بكل ما تحمله كلمة حضارة من مكونات اجتماعية، وثقافية، واقتصادية، ودينية، وسياسية.

<sup>(١)</sup> د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص ٨٢.

<sup>(٢)</sup> د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٩٨.

<sup>(٣)</sup> أحمد النكاوي: التغير والبناء الاجتماعي، مكتبة القاهرة الحديثة، ج ١، ١٩٦٨، ص ١٣٢.

وإذا كانت الثورة قد أعطت للشعب إحساسه بذاته، فإنها أعطت للمسرح قيمة كان قد فقدتها، حيث اهتمت في بدايتها ببعث حركة مسرحية تواكب هذا التغيير الثوري، فانشأت عدة مسارح، منها على سبيل المثال: المسرح الحديث، والمسرح العالمى، ومسرح الحكيم، والمسرح الكوميدي، ومسرح الحبيب... إلخ. بالإضافة إلى المسرح القومي الذى بدأت تدب فيه الحياة، هذا إلى جانب تشجيع الأدباء والمؤلفين المسرحيين للتعبير عن قضايا المجتمع<sup>(١)</sup>.

ويمكن القول إنه قد راود الشعب المصرى بعد قيام حركة يوليو ١٩٥٢ آمال كبيرة، دفعت به إلى طموح ورغبة عارمة في تعويض ما فاتته من سنوات التخلف والتمزق، في ظل نظام حزبي غير سديد، وديمقراطية ليبرالية أسوء استخداما. ولم يراع زعماء البلاد والجماعات السياسية حق الوطن والمواطن، ومصالحه، بل غلبوا مصالحهم الخاصة، ومصالح أحزابهم، وسعوا وراء مكاسب قريية، غايتها بلوغ الحكم<sup>(٢)</sup>.

وقد عاجل المسرح في هذه المرحلة الخطيرة من حياة مصر قضية التحول الاجتماعى، من مجتمع يتركب من طبقات ثلاث: الأرستقراطية، والوسطى، والدنيا، حيث لم تكن طبقة عمال الصناعة من الكثرة ولا الخطورة بالصورة التى يمكن أن تؤثر في مسيرة الحياة.

وقد أوحى هذه التحولات الاجتماعية، والسياسية، والفكرية إلى الكتاب المسرحيين بموضوعات مسرحيهم، فكانت هذه الموضوعات تعبر عن جوانب تلك التحولات، حيث استرحت بعض المسرحيات أحداثا اجتماعية، وسياسية معاصرة، ومواقف كان لها إسقاطات في بعض المسرحيات ذات اللون السياسى، مثل (السلطان

<sup>(١)</sup> أحمد العشري: ثورة يوليو والمسرح المصرى، مرجع سبق ذكره، ص ٤١.

<sup>(٢)</sup> انظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٦-٢٤٠.

الخائر) و(الطعام لكل فم) لتوفيق الحكيم، و(السبسة) لسعد الدين وهبه، و(الفراير) ليوسف إدريس، وغيرها.

كما استطاع نجيب سرور أن يصور في أعماله الشكل الطبقي للمجتمع، والذي كان له أكبر الأثر في تفتيت الأمة، واختلال التوازن الاجتماعي، فكتب (ياسين وبية) و(آه يا ليل يا قمر) و(قولوا لعين الشمس) و(منين أجيب ناس) و(ملك الشحاتين)، حيث إن كلاً منها قد تناولت فترة زمنية على امتداد تاريخ المجتمع المصري الحديث، من الثلاثينيات حتى نكسة ١٩٦٧. فقد كانت هذه الأعمال سجلاً للواقع الاجتماعي الذي كان موجوداً في زمن الحدث، مينة أثره على البنية الاجتماعية، "وهذا يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث، بالنظر إلى بعده عنها زمنياً، وبالتالي انفصاله عنها عاطفياً، ولكي يعرف الجمهور أنه ما دامت الأمور قد تغيرت، فإن من الممكن تغير الأحوال الحاضرة"<sup>١</sup> وهذا في حد ذاته يؤدي إلى حراك فكري وقيمي لدى المجتمع، يؤدي به إلى التفكير، وإعمال العقل فيما هو موجود، وما يمكن أن يكون، تحقيقاً لأهدافه المرجوة التي يسمى إلى تحقيقها.

لقد قام نجيب سرور بتسجيل أبعاد هذه الفترة من خلال البنية الاجتماعية لأبناء الطبقات الدنيا وعلاقتها بالطبقات العليا، أي من خلال العلاقات الطبقيّة في المجتمع في فترة لاحقة، حيث كتب (ياسين وبية) في ديسمبر ١٩٦٣، وانتهى منها في فبراير ١٩٦٤، وكتب (آه يا ليل يا قمر) في ١٩٦٦، حيث كان يسمى بهذا التسجيل- وهذا من وجهة نظره - لتأكيد حتمية الثورة التي جاءت لتغير هذه البنية، وإصلاح حال الطبقات التي حمل الكاتب همها، والذي حاول من خلال أسلوبه الملحمي أن يعطى من تسجيل حياتهم درساً مستفاداً لأهمية الثورات الشعبية

<sup>١</sup> حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر، مجلة عالم الفكر، مج<sup>١</sup>، ع<sup>١</sup>، الكويت ١٩٨٤، ص ٨٢.

لحياة الشعوب والطبقات الكادحة، حتى لا ترتد أبداً عن طريق الثورة وتحافظ عليها. وهو في هذا يكون ملتزماً بالمنهج البريختي الذي أرسى قواعد المسرح الملتصق، ليكون داعياً للثورات الشعبية، والمناداة بمجتمعتها، وإظهار مكاسبها، ومبادئها، وتعاليمها، للمحافظة عليها وإثباتها<sup>(١)</sup>.

وهذا ما فعله نعمان عاشور من خلال مسرحه، فمسرحية (الغناطيس) مثلاً، ينتقد فيها واقعاً اجتماعياً قائماً لحظة كتابتها، حيث تحمل المناادة بضرورة إحداث تغيير في البنية الاجتماعية المترتبة. وقد أرهص الكاتب لبعض أشكال هذا التغيير، من خلال الاتحاد بين المثقفين والطبقة العاملة، لخلق مجتمع جديد، له قيمه الخاصة.

ومن خلال هذا الحراك القيمي، بدأ المثقفون المصريون مع بداية عام ١٩٥٥ يشعرون بالهوية الاشتراكية، التي بدأت تكتسبها الثورة، والتي تمثلت في محاربة الإقطاع، وإزالة الفوارق الطبقة بقدر الإمكان. وقد جسد نعمان عاشور ذلك في المسرحيتين اللتين كتبهما في هذه الفترة وهما (الناس اللي تحت) ١٩٥٥، و (الناس اللي فوق) ١٩٥٦. كما استطاع أن يحدد خلالهما الأدوار الاجتماعية لفئات الشعب المختلفة والسريعة، التي مر بها المجتمع المصري في سنوات الثورة الأولى، فجاءت (الناس اللي تحت) تبشر بشكل جديد من المسرح، يعبر كما يقول نعمان عاشور: "عن مرحلة التضارب العميق الذي بات يحرك المجتمع المصري في أغواره السفلى، فجمع بين العمال والمثقفين في بوتقة الانصهار على القفلول الخالية من الإقطاع القديم المتوحد، والطبقات الشعبية العاجزة، وهذا ما يصوره بالفعل السكان اللي تحت في بدروم الست هيجة"<sup>(٢)</sup>.

(١) النظر د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٣١: ١٣٢.

(٢) نعمان عاشور: المسرح حياتي، مرجع سبق ذكره، ص ١٨٦.



كما تصور هذه المسرحية تلك العلاقات الاجتماعية التي كانت انعكاساً للثورة وقوانينها، التي حاولت وضع إطار من العدالة الاجتماعية، يعمل على تحقيق نوع من الأمان، سواء بقوانين الإصلاح الزراعي، أو إلغاء الألقاب، أو قوانين الإسكان، وجميعها قوانين تعمل على إزالة الفوارق الطبقية من جهة، وتحقيق نوعاً من العدالة الاجتماعية من جهة أخرى. ومن هنا جاءت رؤية نعمان عاشور لهذه المرحلة، والتي كتب فيها هذه المسرحية، وقد تركزت في محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التي تدفع الجماعات إلى التفكير في مستقبلها، ونشأتها لحياة جديدة أفضل، كأساس لتطلعاً المستقبلية. حيث طرحت المسرحية موقفاً فكرياً مؤداه النظر إلى مصر، باعتبارها مجتمعاً طبقياً يسوده صراع اجتماعي بين طبقات ذات مصالح متنافرة، ومن هنا كانت مسرحية (الناس اللى تحت) علامة في المسرح المصرى. حيث تسعى إلى بناء عالم جديد. كما تعبر عن الواقع الاجتماعى المصرى في مراحل تحوله الأولى، وفعل الحراك الاجتماعى والقيمى الذى أصاب طبقات المجتمع، مثلاً في صعود طبقات جديدة وهبوط أخرى<sup>(١)</sup>، في محاولة للتقريب الطبقي الذى نشدته الثورة.

إذاً لقد بدأ المسرح المصرى يتفاعل مع واقعه، وبدأت حركة ازدهار حقيقية لفتت النظر إلى المسرح بوصفه منارة ثقافية معبرة عن الواقع... كما بدأ إقبال الجمهور المتعطش للقيمة، يتوافد على أبواب المسارح بمختلف طبقاته؛ لأن المسرح في تلك الفترة قد بدأ فعلاً يعبر عن الواقع الثورى الذى يعيشه المجتمع<sup>(٢)</sup>.

كما يعتبر عام ١٩٥٦ من أهم الأعوام التي مرت على مصر منذ بدء الثورة، والتي أثرت على مسارها، فأحدثت تغيراً في العديد من الأمور بها، حيث كان

(١) د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى في مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٠.

(٢) أحمد العشرى: ثورة يوليو المسرح المصرى، مرجع سبق ذكره، ص ٤٩.

هذا العام بداية جلاء القوات البريطانية تماماً عن مصر، كما شهد العدوان الثلاثي على مصر في ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦.

وفي عام ١٩٦٠، بدأت مرحلة جديدة في التاريخ المصري تحمل اسم (الثورة الاشتراكية)، والتي استمرت في النمو في المجتمع مع حركات التأميم، وظهر قطاع عام قوى. وأخذت الحكومة تؤيد نشر ملكية القطاع العام بمجموعة من الشعارات المستمدة من مذهب الاشتراكية. وتقول البيانات التي صدرت في هذه الآونة، إن أهداف القوانين الجديدة تلخص في تحويل جميع المواطنين إلى ملاك، وفي تمكين الشعب من السيطرة على وسائل الإنتاج<sup>(١)</sup>.

وفي عام ١٩٦٥، أصبحت مصر من الناحية النظرية مجتمعاً اشتراكياً ديمقراطياً تعاونياً<sup>(٢)</sup>، أما من الناحية العملية، فكانت تسوده الانتهازية، والفوضى، واللامبالاة، وتقديم المصالح الشخصية على المصالح العامة.

إذاً لقد أثرت الثورة على البنية الاجتماعية للمجتمع المصري، فغيرت من الأدوار الاجتماعية لأبناء الطبقات والفئات المختلفة من أبناء الشعب، وحاولت أن تحل الصراع الطبقي، وأن تذيب ما بين الطبقات من فروق، من خلال مجموعة من القوانين، والتشريعات الاقتصادية، والسياسة، كما أحدثت تطوراً في المناخ الفني والأدبي في مصر، وساعدت على خلق مسرح مصري، لم يلعب دور جوق الدعاية للثورة وأفكارها، بل كان واجهة حضارية معبرة عن الثورة.

وهكذا عبرت التحولات الاجتماعية، والفكرية، والثقافية، والسياسية في مصر عن مرحلة جديدة في الستينيات لها إبداعاتها الفنية، والثقافية، والحضارية التي تميزت بها تلك المرحلة، التي شهدت التحول من النظام الملكي إلى النظام

<sup>(١)</sup> انظر د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٨.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ١٦٠.

الجمهوري، ومن النظام الرأسمالي إلى النظام الاشتراكي، وبعدها جاء تحول جديد ومرحلة جديدة لها إبداعاتها الفنية، والثقافية، والحضارية أيضاً. والتي تعبر عن تلك المرحلة مرحلة التحول من الاشتراكية إلى الرأسمالية، ومن نظام الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية، ومن القيود الصارمة على حرية الفكر، وحرية التعبير، إلى انفتاح مقنن لتلك الحرية<sup>(١)</sup>.

فالمسرح منذ البداية احتل مكان الصدارة في التعبير غير الرسمي عن الأحداث والآمال التي قامت الثورة من أجل تحقيقها<sup>(٢)</sup>، والتي آمن بها المسرحيون من قبل قيام الثورة، ولكن لم تأقم اللحظة المناسبة ليعبروا عن المكبوت في صدورهم إلا مع الثورة<sup>(٣)</sup>. كما تؤكد مسرح المخرج الذي بدأ منذ عام ١٩٥٢ يقف على قدميه في مواجهة مسرح النجم الذي استنفد كل طاقاته، وأصبح عاجزاً عن تلبية الحاجات الفنية والمتعددة الجوانب<sup>(٤)</sup>.

ومع ظهور مسرح المخرج، بدأ عصر التفسير الفكري للنص، وبدأ عصر جديد في الإخراج، يتميز بعدة سمات، منها: ارتباط المسرح بالقضايا الإنسانية للجماهير، حيث كان من الضروري اتجاه كل هذا المسرح الملتمز سياسياً إلى نوع من (الواقعية الشعرية) التي حرص هؤلاء المخرجون على تأكيدها، بسيطرتهم على توجيه أداء الممثل، وعلى استخلاص القيم الشاعرية من العناصر الموظفة في العرض، حيث

(١) عبد المجيد شكرى: المسرح كوسيلة اتصال جماهيري، العربي للنشر والتوزيع ١٩٩٣، ص ٨٢

(٢) من أعلام المسرح (رشاد رشدي) مجلة المسرح، ع ٣١، وزارة الثقافة، القاهرة، يوليو ١٩٦٦، ص ٩.

(٣) د. كمال الدين حسين: المسرح والتعبير الاجتماعي في مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٧.

(٤) نجيب سرور: مجلة المسرح، ع ٣١، ص ٥٥.

أصبح العمل المسرحي شركة بين العناصر الأساسية، فيه المؤلف، والمخرج، والممثلون، والمؤدون... إلخ هذه العناصر<sup>(١)</sup>.

ومن آثار الحراك القيمي الذى أحدثته الثورة ما نلاحظه لدى المثقفين والكتاب، حيث فجرت الثورة لديهم إحساسهم بمصيرتهم، والرغبة فى الانتماء إلى تراثهم الحضارى والشعبي، ولم تعد (ألف ليلة وليلة) تكفى كمصدر وحيد للمسرح المعتمد على التراث، كما لم يعد مسرح النجم التقليدى هو الشكل الذى يمكن الرضا عنه لمناقشة القضايا الحياتية والمصرية التى تمم البنية الاجتماعية الجديدة، خاصة وقد فجرت الثورة أيضاً كثيراً من الوعى لدى الكتاب بقضايا الشعب، وآماله، وطموحاته<sup>(٢)</sup>.

كما نلاحظ الحراك القيمي فى المجتمع المصرى من خلال تطور الحركة المسرحية فى مصر بعد الثورة ثقافياً وفكرياً<sup>(٣)</sup>. فهناك المحاولات التى استفادت من الانفتاح الثقافى على البنيات الفكرية المختلفة الذى أتاحتها الثورة، من خلال البعثات للطلاب والدارسين المصريين، للاستفادة من الخارج، واستحضار أحداث المناهج والتقنيات إلى مصر، ولذلك شاهد جمهور المسرح المصرى أعمالاً عالمية... حيث شاهد فى الستينات المسرح الطليعى، أو (مسرح العبث) الذى بدأ فى منتصف الخمسينيات فى أوروبا، حيث شاهد أعمال يونسكو أحد رواد مسرح العبث، والذى استفاد منها الحكيم، وكتب (يا طالع الشجرة) و(مصر صرصار) تحت اسم مسرح اللامعقول.

<sup>(١)</sup> سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٣٥٠.

<sup>(٢)</sup> د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعى فى مصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٤.

<sup>(٣)</sup> انظر لويس عوض: الثورة والأدب، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٥، ١٩٦، ٣٨٥.

وشاهد كذلك المسرح التسجيلي لبيترايس، من خلال مسرحية (الغول)، والمسرح الملحمي من خلال أعمال بريخت، كما شاهد المسرح الوجودي لسارتر، وروائع تشكوف، من خلال مسرحية (بستان الكرز) و(النورس). كما ظهر المسرح الشامل الذي يستخدم الغناء، والموسيقى، والرقص كعناصر أدائية أساسية بجانب السينما والشرائح.

وظهرت الموسيقى التصويرية، والمؤثرات التي استخدمت في العروض المختلفة... حيث لم تعد الموسيقى للتسلية، أو لإعلان البداية والنهاية، بل أصبح لها قيمة ودور لا يقل عن الكلمة، والممثل، والمنظر. فقد أصبحت عنصراً مهماً من عناصر العرض.

وكذلك كان المسرح التجريبي معاملاً للتفريخ، حيث فرخ نجوماً في التأليف، والتمثيل، والإخراج. لذا فقد شهد المسرح المصري نهضة كبيرة، نتيجة الانفتاح الثقافي الذي أحدثته الثورة، واستمتع الجمهور بالكثير من العروض التي كان لها كبير الأثر على البنية الفكرية، والقيمية، والاجتماعية في مصر. وبالتالي عرف المسرح المصري طريقه إلى العالمية، من خلال الاحتكاك الثقافي الذي هبته له الثورة المصرية، تلك الثورة التي قادت الحياة المسرحية إلى ساحة رحبة، وأكدت على أن المسرح الحق هو ضمير الأمة، وأنه أفضل وسائل التعبير الشعبية، والتي تعبر بصدق عن هموم الشعوب وقضاياها<sup>(١)</sup>.

وقد تميزت هذه المرحلة بالخصوبة الثقافية، وتفاعل معها كتاب المسرح، فمثلاً جاء ميخائيل رومان في ختام الفترة المميزة بالخصوبة في تاريخ الواقعية التقليدية، وهي الفترة التي استوعبها وعبر عنها جيل ما بعد توليف الحكيم من أمثال: نعمان عاشور، ويوسف إدريس، ولطفي الخولي، وسعد الدين وهبة ممن عكسوا في

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ٢٤٥-٢٤٧.

مسرحياتهم المبكرة التغيير الجذري العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكمل المجتمع المصرى، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو، هى الطبقة الوسطى، وتنمو معها أخلاقياتها، وتقاليدها، وقيمها الاجتماعية الجديدة، لتحل محل القيم الإقطاعية، والرأسمالية البائدة.

فعندما طرأت على الواقع الاجتماعى المصرى بعد الثورة أسباب سياسية واقتصادية جديدة، جعلته أكثر ارتباطا بروح العصر، وكان لايد من الخروج على الأطر الجامدة للواقعية التقليدية، التى اقتصر على تصوير مشكلات البيئة وقضايا الجماهير، وذلك بأسلوب آخر جديد، يربط هموم الجماهير بقضايا العصر، وظروف الواقع بأشواق الإنسان، وأهداف الفن بغايات الحياة، وبذلك يستطيع الكاتب أن يتجاوز نطاق الواقعية التقليدية، إلى حيث آفاق الواقعية الجديدة<sup>(١)</sup>.

إلا أن الكتاب قد انحرفوا عن الواقعية فيما بعد إلى الاتجاه الرمزي وغيره لعدة أسباب منها: خوفهم من الرقابة، ومراكز القوى ذات المصالح الخاصة فى تلك الفترة.

أما فى فترة ٦٧ وما بعدها، فتعتبر هذه الفترة من أحلك الفترات فى تاريخ الثورة المصرية، وفى تاريخ المجتمع المصرى الحديث. ففي منتصف عام ١٩٦٧، حلت بالثورة ضربة قاسمة قوضت كافة الصروح والأحلام التى شيدتها، وأظهرت بوضوح مدى التسبب والفوضى التى كان يعيشها المجتمع، ومدى اللامبالاة والانتهازية التى كانت تتمتع بها بعض عناصر القيادة<sup>(٢)</sup> وتفسخ العلاقات الاجتماعية، والانحرافات الخلقية والاجتماعية، وهذا ما عبر عنه نعمان عاشور فى بدايات ١٩٦٧، وقبل النكسة مباشرة فى مارس ١٩٦٧. فى مسرحية (بلاد بره) والتى تعتبر من المسرحيات

(١) جلال العشري: تجديد ذكرى الوافد الذى رحل (ميخائيل زومان) مجلة المسرح، ع ١٥، السنة الثانية،

أكتوبر/ نوفمبر ١٩٨٢، ص ٦٥.

(٢) المرجع نفسه: ص ١٨٠.

التي تصور تلك العلاقات الاجتماعية، وردود فعل الفئات الجديدة، تلك الفئات التي أدت إلى تفنخ المجتمع، وانحياز بنيتة الفكرية، والاقتصادية، والسياسية، والعسكرية والتي كانت إرهابيات للنكسة التي حلت.

لذا إذا حاولنا رصد حركة التغير الاجتماعي والحراك القيمي في المجتمع المصري، من خلال رصد حركة المسرح المصري منذ منتصف الخمسينيات، وحتى منتصف الستينيات نلاحظ أن كتاب المسرح في تلك الفترة قد تعرضوا من خلال مسرحياتهم لهذه التغيرات. فكما ذكرنا من قبل تناول نعمان عاشور هذا التغير من خلال الصراع الطبقي في ثورة (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق)، كما كتب في أوائل الستينيات مسرحية (عيلة الدوغرى) ١٩٦٢<sup>(١)</sup>، حيث يدين من خلالها الطبقة المتوسطة، لسليبتها، لتمثل آخر مرحلة في قضية الصراع الطبقي، كما كتب مسرحية (ثلاث ليالي) ١٩٦٦<sup>(٢)</sup> لتمثل النهاية الحقيقية لهذا الصراع عند نعمان عاشور، وكذلك مسرحية (بلاد برة) ١٩٦٧<sup>(٣)</sup> والتي كتبها في مايو ١٩٦٧، قبيل الحرب، لتؤكد أن المجتمع الذي كان يسمى إلى إذابة الفوارق بين الطبقات قد تحقق، رغم وجود قلة لم تستطع أن تواكب الحياة على أرض مصر في المجتمع الجديد.

أما سعد الدين وهبة، فقد تعرض لهذا الحراك الاجتماعي والقيمي من خلال عدة مسرحيات منها (الخروسة) ١٩٦١<sup>(٤)</sup> و(السبسة) ١٩٦٢<sup>(٥)</sup>، حيث تصورا الظلم الاجتماعي الذي كان يعاني منه الفلاحون في ظل الإقطاع والسلطات قبل ثورة يوليو، والصراع القائم بين السلطة والطبقة الكادحة، وكذلك مسرحية

<sup>(١)</sup> انظر مسرح نعمان عاشور: ج ٢، ١٩٦٠ - ١٩٧٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

<sup>(٢)</sup> انظر المسرحية، المصدر نفسه.

<sup>(٣)</sup> انظر نفسه.

<sup>(٤)</sup> انظر سعد الدين وهبة: الخروسة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

<sup>(٥)</sup> انظر سعد الدين وهبة: السبسة، الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر.

(كفر البطيخ)<sup>(١)</sup> التي تقدم صورة أخرى للصراع بين القديم والجديد، حول إقامة كوبرى بالقرية وعد بإقامته المرشحون، إلا أنهم أخلفوا وعدهم، ولكن الكوبرى قد بنى لتأكيد إرادة الشعب في التغيير، وهو رمز إلى همزة الوصل بين المجتمعين الزراعى الإقطاعى، والصناعى الاشتراكى المتطور، كما تناول فى مسرحية (كوبرى الناموس)<sup>(٢)</sup> ١٩٦٣ قضية الإنسان المصرى الذى ينتظر التغيير.

وتعرض فى مسرحية (سكة السلامة)<sup>(٣)</sup> ١٩٦٦/٦٥ لفئات الشعب المصرى، حيث صور هؤلاء المسافرين فى الطريق الصحراوى، باعتبارهم فئات الشعب المصرى كله، حيث تتكشف من خلال الرحلة أبعاد العمل الجماعى، والفردى، والأنانية السق تصيب بعض الأفراد فى لحظات بعينها، فيفكر كل منهم فى نفسه.

كما نلاحظ هذا الحراك من خلال بعض الصور الإيجابية والصور السلبية، التى نتجت عن خطأ فى التطبيق، أو عدم فهم للفكر الجديد، خاصة فيما يتعلق بالتحول الاشتراكى، حيث عبر عن إيجابياته توفيق الحكيم فى مسرحية (الطعام لكل فم)<sup>(٤)</sup> ١٩٦٧ من خلال إلغاء الجوع من العالم، حيث إنه عندما يلغى الجوع ستلقى فى الوقت نفسه عبودية الإنسان لأخيه الإنسان، وكذلك تناولت مسرحية (عنلى جناح التيريزى وتابعة ثقفة)<sup>(٥)</sup> للفريد فرج هذا الأمر، حيث تتضمن معنى الاشتراكية، وهو الكفاية والعدل، وكذلك ما نجده عن عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحية (الفق مهران).

<sup>(١)</sup> انظر سعد الدين وهبة: كفر البطيخ، الكتاب الماسى، الدار القومية للطباعة والنشر، ع ١٤٣، ١٩٦٦.

<sup>(٢)</sup> انظر سعد الدين وهبة: كوبرى الناموس، الكتاب الماسى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

<sup>(٣)</sup> انظر سعد الدين وهبة: سكة السلامة، الكتاب الماسى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ع ١٨٤، ١٩٦٧.

<sup>(٤)</sup> توفيق الحكيم: الطعام لكل فم، مكتبة الآداب، ١٩٧٦.

<sup>(٥)</sup> الفريد فرج: مؤلفات الفريد فرج، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨.



ومن المسرحيات التي تطرقت لسليبيات التحول الاشتراكي وتأثيره على المجتمع مسرحية (عسكر وحرامية)<sup>(١)</sup> للأفريد فرج، حيث تبين صورة من صور فساد القطاع العام، وتؤكد على دور الاتحاد الاشتراكي العربي في التغيير.

كما عبر عن الحراك القيمي والاجتماعي في المجتمع المصري لطفى الخولى من خلال مسرحية، (القضية)<sup>(٢)</sup> ١٩٦٢، والتي تعرضت لقضية التغير الاجتماعي، والصراع الدائر بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة، وكذلك مسرحية (الأرانب)<sup>(٣)</sup> ١٩٦٤، حيث تناولت قضية عمل المرأة ومساواتها بالرجل، كما تؤكد على أن الكسل والتواكل يؤديان إلى الجمود، وأن طبيعة الحياة تقتضى التحول والتغيير.

كما نلاحظ ذلك أيضاً في مسرح فتحي رضوان من خلال مسرحية (شقة للإيجار) ١٩٦٠، حيث الثورة الشاملة، وتخلق النقد السياسي، فالبطل شخصية محافظة يتخذه لنفسه شقة خاصة لحياته اللاحقة، لكنه ما يلبث أن يكتشف أن الشباب الثورى قد استغلها كمخبأ لنشوراته، ثم ينضم إليهم ويسجن، ومن خلال ذلك نرى صوراً عريضة للمجتمع الكادح الذى يعاني من الظلم الاجتماعي بكافة أشكاله<sup>(٤)</sup>.

إذا لقد اعتلت القضية السياسية مكان الصدارة في مسرح الستينيات، وخاصة بعد نكسة ١٩٦٧، وكان ذلك مواكباً لبعض التطورات السياسية في

(١) انظر المسرحية: المصدر السابق.

(٢) لطفى الخولى: القضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

(٣) لطفى الخولى، الأرانب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨.

(٤) انظر في ذلك: د. شكرى عياد: تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي ١٩٦٧، ص ٧٧ وما بعدها.

الواقع، وتوارى الصراع الاجتماعى - بعض الشيء - ليفسح المجال لصراع أكثر إلحاحاً، هو الصراع السياسى، سواء داخل النخبة الحاكمة، أو بين الحاكم والمحكوم.

وقد غلب على الأعمال المسرحية ذات المحتوى السياسى فى تلك الفترة سمة التناول غير المباشر، فكان الإبعاد الزمانى والمكانى - حيناً - والتجريد - حيناً آخر، والرمز فى معظم الأحيان. واتسمت تلك المسرحيات بكونها لا تجسد أشخاصاً واقعية حقيقية على الأقل من الناحية الشكلية والمباشرة<sup>(١)</sup> وإنما اتخذت شخوصها من الشخصيات التاريخية، أو الأسطورية، أو الخيالية.

وقد صادرت الرقابة الكثير من المسرحيات التى تناولت السلطة والحكم. كمسرحية (المخططين) ليوسف إدريس، و(مسافر ليل) لصلاح عبد الصبور و(باب الفتوح) لمحمود دياب، وغيرها من المسرحيات.

وقد غلب على مسرحيات نقد الجناح السياسى طابع الاحتجاج، والدعوة للتغيير، والتوجه بالأساس إلى الجمهور ليأتى التغيير من بين صفوفه. كما أن انفعال الفنان بالأحداث، وتفاعله معها، كان مبعث هذا الجلاء الفكرى والوجدانى، الذى انبعث منه بعض الأعمال الفنية الصادقة.

وقد كان من الطبيعى أن ينعكس التغير فى الأوضاع السياسية، والتطور فى المفاهيم على الإبداع الفنى والأدبى، وعلى الحياة الثقافية بشكل عام، ذلك "أن أى تغير فى النظام السياسى والاقتصادى تصحبه متغيرات ثقافية، يسعى فى ذلك أن نأخذ الثقافة بمعناها الواسع، باعتبارها غمط حياة، وقيم، وتقاليده، تتجلى فى سلوك الأفراد ومواقفهم، وتشكل معتقداتهم الفكرية، وتحول هذه المعتقدات إلى فعل، هو ثمرة رسوخ قيم ثقافية معينة فى المجتمع، أو نأخذها بمفهوم أكثر تحديداً، أى بوسائلها،

(١) نادبة بدر الدين أبو غزى: قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٦٤٥.

وعناصرها التي تتمثل في الفنون، والآداب، والإنتاج الفكري الذي يمد المجتمع بطاقات التنوير، ويستنهض فكره، ويشحذ وجدانه ومشاعره<sup>(١)</sup>.

إن اجتماعية الأدب الجادة لا يمكن أن تتجاهل الواقع الخاص بالأدب، والممثل في استمرار الأشكال الفنية وحركية القيم، والمثل التي تتحكم في إبداعها. كما إن أي تغيير في البنيان الأسفل للمجتمع لا ينعكس آلياً في الفن بظهور موضوعات جديدة إلا عندما تصل التحولات من الحدة إلى درجة الثورة الحقيقية والتحول التاريخي.... ولا تصبح الآثار المباشرة الناجمة عن هذه التحولات ملموسة إلا إذا أدت إلى ظهور أساليب جديدة، أو أجناس أدبية مستحدثة، تعتبر أساساً لظهور شكل جديد، يعبر عن فهم مختلف للإنسان والعالم<sup>(٢)</sup>.

والمسرح كغيره من الفنون والآداب، وبصفته نتاج مجتمع معين، يتأثر بكل ما يطرأ على هذا المجتمع من تغير، وهو خاضع للأجواء السياسية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة، ومرتبطة كذلك بميول الجمهور، وأهوائه، وانتماءاته، وبشكل عام يتأثر بكافة الأوضاع السياسية والاقتصادية، والاجتماعية، والدينية، والحضارية للمجتمع الذي يوجد به، وهذا ما حدث للمسرح في مصر، وتأثره بتلك الأحداث والأوضاع التي سادت المجتمع المصري.

وقد تعرضت الشخصية المصرية لحملة ضارية من الحسب النفسية، انعكست آثارها على سلوك الأفراد وحياتهم اليومية، نتيجة لما تركته هزيمة ١٩٦٧

(١) بدر الدين أبو غازی: الثقافة في عهد عبد الناصر، بحث مقدم في المؤتمر الفكري الأول للذكرى ثورة يوليو، نقابة الصحفيين، ٢٤ يوليو ١٩٨٣، ص ٣، نقلاً عن قضية الحرية في المسرح المصري، المرجع نفسه، ص ٣٥٨.

(٢) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص ٢٢٥.

من آثار بعيدة المدى على المجتمع المصري، من النواحي الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والفكرية.

لقد عاش المجتمع المصري بعد النكسة مرحلة قاسية، عانى خلالها من الانهيار، والتمزق النفسي الشديد، وطبعت الحياة كلها بطابع اليأس، والحزن، والتشاؤم.

وقد كان لفشل الإعلام العربي في الخارج، واتخاذ مفهوم خاطئ عن الشخصية العربية، دور في النكسة، فقد نهج طريقاً واحداً في الدعاية، لا يقوم على أسس منطقية ثابتة، وهذا الأسلوب لم يكن في الواقع يخدم القضايا العربية، بقدر ما كان يخدم الأهداف الصهيونية التوسعية. لذا كان أول أسباب الفشل هو غياب الفكر والعلم معاً. فعلى الجانب الآخر عملت إسرائيل على إنجاح إعلامها الخارجي بطريقة منظمة ومبرجة، مما جعل الرأي العام العالمي يتعاطف معها - إلى حد كبير - على العكس من العرب سفاكي الدماء، الذين يعيشون ويتعاملون مع جيرانهم المتحضرين بمنطق العصور القديمة - على حد قولها - وهذا فرضت إسرائيل نفسها بطريقة قوية ومؤثرة على الساحة الدولية قبل الحرب وبعدها.

ولكن يمكن القول إنه إذا كانت الهزيمة قد أضافت إلى كاهل الأمة محنة قاسية، فقد أيقظت فيها بعداً جديداً، ورسخت فيها قيماً جديدة، حيث كانت وقفة جديدة مع النفس، لتستلهم العبر والدروس، وتأخذ مما حدث الزاد الذي تنفذ من خلاله إلى واقع جديد، حيث تركت الهزيمة بصماتها على الفكر العربي بعامة والمصري بخاصة، لما صاحبها من مؤثرات، وما سبقها من صراعات، عاشت الأجيال الأدبية تفاصيلها، وظهر ذلك في أشكال مختلفة من الإبداع الأدبي، تراوح فيما بين الرواية، والشعر، والمسرح، يلقي كل منهم بدلوه على الساحة الأدبية.

لفيها يتعلق بالمسرح نجد أن الأدباء والكتاب قد عاشوا مرارة الهزيمة التي لم تعب لحظة عن خواطرهم. ومن هنا كان رفضهم لها<sup>(١)</sup>، وذلك ما نراه من خلال كتاباتهم المسرحية، التي عبرت عنها تعبيراً صادقا، عكست هموم الإنسان المصري والعربي. ففي البداية، كانت أعمالهم مكسوة بالكآبة والتمزق، واهتزاز الثقة بالذات، ثم تعدى الكتاب هذه المرحلة إلى رفضهم للهزيمة، والدعوة إلى مواصلة الكفاح. ومن هنا كانت الثورة على التخاذل العسكري، ثورة تنبع من عقيدة، وإيمان واسخين بالله، ثم بالجندى المصري الذى أخذ على غرة، وقد فوجئ بالهزيمة كما فوجئ بها الجميع.

إذا رغم أن الهزيمة كانت قاهرة نفسياً وإنسانياً، فإن هذه الفترة ظلت لها إشعاعات قوية في الأدب، والفكر، والفن، خاصة المسرح، حيث يقول سعد الله ونوس<sup>(٢)</sup>:

"بعد عام ١٩٦٧ كانت المعركة ملحمة بالنسبة إلى المسرح وعلاقته بالسياسة، وكان واضحاً أن المسرح بوغت، مثله مثل الشعوب العربية بهزيمة ١٩٦٧، وأنه قد تأخر كثيرا في الإجابة عن أسئلة ملحمة... إذن بعد ١٩٦٧ طرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل جاد، وكانت التجارب المسرحية السابقة بعد عام ١٩٦٧ تنوهم أنه بالإمكان ممارسة تجربة مسرحية خلودها الفن، وخلودها تعميم خدمة ثقافية ما عبر تقديم نماذج عشوائية، وغير مترابطة من (ريبرتوار) المسرح العالمى، لذا كانت معركتنا الأولى هي: هل ينبغي أن يستمر المسرح بالسياسة أولاً؟ فالهزيمة كانت شديدة الوطأة، وقد خلقت نوعاً من الصحو الفكرية في كل أوساط المثقفين. لذلك بعد أن صار ثمة إقرار بأن العلاقة وثيقة بين

(١) د. عبد العاطى كيوان: هزيمة ١٩٦٧ في الشعر العربي في مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط ٢، ٢٠٠١، ص ٧.

(٢) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٦: ١٠٧.

المسرح والسياسة، كان لابد أن نواجه قول المسرح السياسى من خلال معايير سياسية: مدى تقدمية هذا العمل، وعمقه فى طرح القضية، واستشراف الآمال المفتوحة أمام الحلول، أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، وبالتالي تكريس ما هو متخلف فى الوعي السياسى السائد... إذ لابد من معنى أعمق لتحديد هوية السياسة التى يتبناها المسرح".

وفى المرحلة التى تلت هزيمة ١٩٦٧، والتى بدأ الكتاب - وخاصة جيل الستينيات - يدركون قضاياهم بشكل أكثر وعياً، حيث أخذوا يواجهون الحاضر بكل ما فيه من تخلف، وتخاذل، وعدم انتماء، من خلال أعمال درامية بعيدة عن المباشرة فى معظمها، ومن خلال مسرحيات تحمل فكراً فى شكل جديد، مستفيدين من أحدث التيارات الغربية فى فن كتابة المسرحية، ومناهجها، فظهرت مسرحيات عديدة مثل: (وطنى عكا) و(الفتى مهران) للشرقاوى، و(النار والزيتون) لألفريد فرج، و(المسامير) لسعد الدين وهبة، و(المخططين) ليوسف إدريس، و(العرضحالى) لميخائيل رومان وغيرها من المسرحيات الجادة التى تصدت للقضية وأبعادها من خلال البحث عن شكل ومضمون جديدين يتماشيان مع طبيعة الأحداث، والتغيرات التى أصابت المجتمع المصرى.

إلا أن معظم كتاب الستينيات كما يرى الدكتور سمير سرحان<sup>(١)</sup> قد توقفوا عن العطاء طوال فترة السبعينيات أو معظمها؛ لأنهم التقيدوا نوع المناخ نفسه الذى أبدعوا فيه. فجيل الستينيات من كتاب مصر - وخاصة المسرحيين منهم - عاشوا فترة كان للمجتمع فيها أحلام، وأهداف واضحة، ومحددة، وكانت قضية التحول الاجتماعى نحو الاشتراكية، والانتماء العربى لمصر، هى الشغل الشاغل للقيادة

(١) د. سمير سرحان: المسرح المصرى وحرية الكلمة، مجلة المسرح، ٧، السنة الأولى، ديسمبر ١٩٨١

والجماهير على السواء، فجاء المسرح المصرى الواقعى فى أعمال (لطفى الحولى) و(نعمان عاشور) و(سعد الدين وهبة) و(ميخائيل رومان) و(رشاد رشدى) و(ألفريد فرج) و(يوسف إدريس) وغيرهم، معبراً تمام التعبير عن الرؤيا الاجتماعية لهذه الفترة... كما اتسمت هذه الفترة بخصوبة الحوار القومى حول الأهداف والأحلام الاجتماعية، والقومية، وصاحب ذلك نضج فى نظرة الدولة ورقابتها - على أعلى مستوى - إلى طبيعة المسرح ومهمته، مما جعل الكاتب المسرحى يدير حواراً ثرياً مع مجتمعه، قد يهاجم فيه النظام، ولو من خلال ما سعى (بالإسقاطات).

وقد حدث هذا فعلاً، فعبد الناصر مثلاً هو (السيد البدوى) فى مسرحية رشاد رشدى (بلدى يا بلدى)، الذى انفصل فى أواخر حكمه عن الناس، وعندما نزل إليهم لم يعرفوه، وكذلك نجده فى (المسامير) لسعد الدين وهبة، وكذلك فى (الأستاذ).

كما نجد نقداً واضحاً ومباشراً لقراره فى حرب اليمن فى صرخة (الفتى مهران) للشرقاوى "يا أيها السلطان لا ترسل جنودك". كما نجد بعض الكتاب قد مزج فى مسرحه بين الدراما الواقعية والمسرحية التسجيلية، كما فى مسرحية (رحلة خارج السور) لرشاد رشدى.

كما اتجهت الدراما الواقعية ذات الصيغة السياسية فى مسرح سعد الدين وهبة إلى تسجيل الحقائق الاجتماعية، وإلقاء الضوء على الأمور السياسية المتصلة بهذه الحقائق، فى محاولة لفتح عيون المشاهدين والقراء على الحقائق السياسية، التى يعيشون فى ظلها، وذلك بقصد استكشاف السياسة المعاصرة واستعراضها، فكسان مسرحه السياسى، ومن ثم مسرح الإسقاط السياسى<sup>(١)</sup>.

<sup>(١)</sup> د. السعيد الورقى: تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر فى مصر، دار المعرفة الجامعية ٢٠٠٠، ص ١٧٩.

فهذا التفاعل بين المسرح والأحلام القومية، هو الذى خلق المناخ فيما يعرف بمسرح الستينيات، كما أن صدمة ١٩٦٧ قد أفقدت المجتمع فجأة كل أحلامه، بل وأصابته بخيبة أمل شديدة في هذه الأحلام التى كانت تبدو براقاً وممكنة التحقيق، حيث يرجع السيد يسين<sup>(١)</sup> أسباب الصدمة بعد نكسة يونيو إلى عاملين أساسيين، حيث يقول:

"في يقيننا أن جسامه الصدمة التى أصابت الوعي العربى تورد إلى عاملين أساسيين أولهما: تضخم صورة الذات العربيه، نتيجة للأوهام التى زرعت في أذهان الجماهير العربيه عن القوة التى لا تقهر للقوات المسلحة العربيه، وثانيهما: المحاولات الدعائية المنظمة التى أسهم فيها عدد من المثقفين العرب الذين يفتقرون إلى النظرة العلمية، التى حاولت بدأب الإقلال من خطر العدو الإسرائيلى، والاستهانة بقدراته، ورسم صورة مزيفة لحقيقة أوضاعه الاجتماعيه، والسياسيه، والعسكريه".

وقد ظهرت العديد من التفسيرات التى تفسر سبب الهزيمة، والتى يلخصها السيد يسين<sup>(٢)</sup> بقوله: "لقد ركزت هذه التفسيرات التى وجدت سنداً قوياً لها في واقعة الهزيمة الساحقة على السليات الفردية، والمظهرية، والفهلوية، والافتقار إلى المبادأة والعجز عن العمل الجماعى".

كما يعرض التيارات التى فسرت سبب الهزيمة، كما يلي<sup>(٣)</sup>:

❖ التيار العلماني الليبرالي، ويرى أن سبب النكسة يتمثل في الجمع بين الدين والدولة، ويدعو هذا التيار لتجاوز النكسة عن طريق فصل الدولة عن التنظيم الدينى فصلاً مطلقاً، وتدريب العقل وتنظيمه بالإقبال على العلوم الوصفية

<sup>(١)</sup> السيد يسين: الشخصية العربيه، دار التوزيع للطباعة والنشر، ط١، بيروت (١٩٨١)، ص ٢٤.

<sup>(٢)</sup> المرجع السابق: ص ١٩٣ : ١٩٤.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه: ص ٣١.



والتجريبية<sup>(١)</sup> كما يدعو إلى أن يتم الإصلاح عن طريق الإصلاح التطوري، لا عن طريق الثورة، وأن يعتمد على مبادرة القادة الذين يدفعون إلى الإصلاح دفعاً.

❖ التيار الإسلامي الديني، وينطلق هذا التيار أساساً من التسليم بعظمة الإسلام كعقيدة وشريعة، ويقرر أن سبب الهزيمة يكمن في تخلى العرب عن دينهم<sup>(٢)</sup>، كما أن الانتصارات في عرف هذا التيار ليست رهينة بالقوة المادية، وإنما هي نتيجة للأفضلية الروحية.

❖ التيار الثوري، ويمكن القول إن النعمة الرئيسية في كل الكتابات التي تشكل التيار التقدمي الثوري في تفسير أسباب الهزيمة، هي ضرورة القيام بثورة شاملة تؤدي إلى إجراء تغييرات جذرية في جميع مجالات الحياة العربية.

❖ هذا إلى جانب بعض وجهات النظر الأخرى التي فسرت الهزيمة، حيث تباينت كل جهة عن الأخرى في تفسير الهزيمة.

ومع هذا التشتت الفكري، ومع فقدان الحلم، فقد المسرح أيضاً قدرته على الحوار الاجتماعي، فلم تعد تنتظم الحركة المسرحية وحدة فكرية واحدة كما كان الحال قبل ذلك، ومن هنا كانت بعض الأعمال الجيدة القليلة التي عرضت بعد ذلك مجرد جهود فردية، وليست نابعة من أرضية فكرية واضحة، وشاملة، ومشتركة بين المجتمع والمثقفين.

لذا يتبين لنا من خلال رصد حركة المجتمع المصري منذ منتصف الخمسينيات حتى أوائل الستينيات، أنه لم تفتح له الفرصة للتعبير بشكل مباشر عن الواقع المصري، فلجأ إلى الماضي ليقطه على الحاضر. ونتيجة لكل هذه التطورات التي

<sup>(١)</sup> انظر في ذلك د. قسطنطين زريق: معنى النكبة مجدداً، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩، ص ٩.

<sup>(٢)</sup> انظر ذلك د. صلاح الدين المنجد: أعمدة النكبة، دار الكتاب الجديد، ط ١، بيروت ١٩٦٨،

حدثت للمجتمع المصري، كان لابد أن تبدأ الحركة المصرية بداية واقعية لاعتبارات كثيرة من أهمها: أن هذه الحركة قد ولدت في جو عنيف من الثورة ضد الاستعمار الإنجليزي، وضد وضع اجتماعي ظالم، استمر في مصر فترة طويلة، وسيطر على المجتمع المتفسخ الذي تفشى فيه الفساد.

كما أن الجو العام السائد كان متأثراً - إلى حد كبير - بالحركة الثورية داخل المجتمع، وهي حركة تريد تغيير النظم القديمة، وتخلص الواقع مما شابه من مساوئ الماضي من احتلال، وإقطاع، ورأسمالية، وكان جميع الكتاب مهينين لسماع صوت التغيير في هذا المجتمع.

وعلى الرغم من ذلك، فقد تعرض الاتجاه الواقعي في المسرح المصري في تلك الفترة إلى أزمة واضحة<sup>(١)</sup> لما العديد من المظاهر، من بينها: التغيير السريع لمشاكل المجتمع، والتي تتغير بالتبعية مع حركة تغير المجتمع السريعة والشاملة في مصر، ومن ناحية أخرى انحراف مجموعة كبيرة من الكتاب إلى الاتجاه الرمزي، خوفاً من الرقابة، وبعض أصحاب مراكز القوى ذوى المصالح الخاصة. وقد كان انحرافهم عن الواقعية - التي تعد ملائمة للواقع الاجتماعي في تلك الفترة - في مرحلة التحول، معادلاً لانحراف الثورة عن طريقها، وطموحاً الأولى، نتيجة لظهور الكثير من المعوقات، وعلى رأسها مراكز القوى، ودعاه الاشتراكية الذين اتخذوا منها ستاراً لجشعهم، فتحولت الاشتراكية إلى شعار غير قابل للتنفيذ.

ومن المسرحيات التي دعت إلى التغيير، والقضاء على الفساد، مسرحية (المسامير)<sup>(٢)</sup> ١٩٦٨ لسعد الدين وهبه، حيث كانت استجابة فنية سريعة، ومباشرة

(١) أحمد العشري: مسرح الستينات وفترة الازدهار، مجلة المسرح، ع ١٦٤، السنة الثانية، ديسمبر

١٩٨٢، ص ٥٢.

(٢) انظر فؤاد دوار: المسامير استجابة مباشرة للنكسة، مجلة المسرح، مارس ١٩٦٨، ص ٢٠.

للنكسة، وكذلك مسرحية (الحكم قبل المداولة)<sup>(١)</sup> ١٩٦٩ لتجيب سرور، حيث تعلن الإدارة الكاملة للقضاء والشرطة، كما تقضح وتعري نظام القضاء المرتبط بالسلطة، وكذلك أيضا مسرحية (٧ سواقي)<sup>(٢)</sup> لسعد الدين وهبه، التي تؤكد بأن الأرض تطلب من محررها، وقد بعثت شهداءها، والذين قتلوا على أرضها، ليحملوا هذه الرسالة إلى عالم الأحياء، وليدينوهم على تقاعسهم.

وتعرض المسرحية كذلك لصور الإحباط التي كان يعاني منها المجتمع المصري في ذلك الحين، وصوراً أخرى للأمراض الاجتماعية التي كانت سببا في الهزيمة<sup>(٣)</sup>. وكذلك مسرحية (المخططين)<sup>(٤)</sup> ليوسف إدريس، والذي يصف الكاتب من خلالها العالم الناجم عن فلسفة عبد الناصر السياسية، والتي ستناولها بالتحليل في الفصول القادمة من الدراسة.

كما كتبت بعض المسرحيات بمناسبة رحيل عبد الناصر منها: (ياسين ولدى) والتي مثلتها فرقة فايز حلاوة، ومسرحية (٢١ سبتمبر) لميخائيل رومان.

كما نلاحظ الحراك القيمي في المجتمع المصري من خلال الاهتمام بالقضايا القومية المصرية، كالقضية الفلسطينية، وهذا ما عبر عنه ألفريد فرج من خلال مسرحية (النار والزيتون) ١٩٧٠، والتي كان لابد لها أن تحارب بالكلمة الواعية، والإحصائيات الدقيقة في معرض واحد يجمع بين الفن والسياسة. وكان أكبر مجال لعرض هذا كله، هو الخطاب الفلسطيني، الذي تضمن في وحدة كبرى من وحدات المعنى، تتأسس على روح المقاومة الشعبية الآتية، وإن كانت تستدعي التاريخ لإيقاظ

(١) انظر نجيب سرور: الأعمال الكاملة، (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

(٢) سعد الدين وهبه: ٧ سواقي، كتاب الشعب، القاهرة ١٩٦٩.

(٣) انظر سامي خشبة: ٧ سواقي بين النقد الاجتماعي وتلقائية الفكر، مجلة المسرح، إبريل ١٩٦٩، ص ٤٣.

(٤) انظر يوسف إدريس: المخططين، مكتبة مصر، (٥. د. ت).

حدة الوعي بجذور القضية الفلسطينية. وهذا ما تعرضت له كذلك مسرحية (وطنى عكا) ١٩٧٠ لعبد الرحمن الشراقوى، والتي سنتناولها أيضاً بالتحليل فى الفصول القادمة من الدراسة.

كما تناولت بعض المسرحيات الحضر والدعوة إلى الثورة على ظلم الحكام، واستعبادهم للشعوب، وهذا ما نلاحظه من خلال مسرحية (إيزيس حبيبى)<sup>(١)</sup> ١٩٧١ لميخائيل رومان، حيث تعرض لأجهزة القمع والإرهاب داخل نظام الحكم، وكذلك مسرحية (باب الفتوح)<sup>(٢)</sup> ١٩٧١ محمود دياب، حيث تأتى كصرخة تنذرع بالتاريخ؛ لتحاكم الزعماء الذين يصنعون بينهم وبين شعوبهم حائطا من البوليس، والحرس، والحاشية، والمتملقين. فهى ثورة على الأكاذيب، كما أنها قراءة جديدة للتاريخ، أو محاولة لإعادة صياغته. وتنتهى المسرحية لتؤكد أنه لا يوجد بلد حر إلا لشعب حر، وأن الوسيلة إلى ذلك هى إعتاق عبيد الأمة؛ لأن العبد ليس لديه دافع إلى الاستشهاد ليصون الحرية للأسياد.

وقد بدأ المسرح يتخذ طريقا جديداً لرؤياه، حيث حاول إعادة اكتشاف الواقع المصرى والعربى بشكل عام، وكشف هذا الواقع، والمساهمة فى تغييره، بدءاً برسم الحاضر بكل متناقضاته، لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة، لما كان سائداً قبل الهزيمة. فبدأ المسرح الاستفادة من منهج التداخل والمباعدة، والإغراب، وكسر الحائط الرابع، كالانجاء نحو المسرح الملحمى، والتعليمى، والتسجيلى<sup>(٣)</sup>، كما فى مسرحية (باب الفتوح) سابقة الذكر، و(النار والزيتون) و(وطنى عكا) وغيرها من

<sup>(١)</sup> ميخائيل رومان: إيزيس حبيبى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦.

<sup>(٢)</sup> محمود دياب: باب الفتوح، مصدر سبق ذكره.

<sup>(٣)</sup> محمود أمين العالم: الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٠.

المسرحيات، إلى جانب مسرحيات الإسقاط السياسى، كمسرحية (الحسين ثائراً وشهدا) لعبد الرحمن الشرقاوى.

كما تأتى مسرحية (ملك يبحث عن وظيفة)<sup>(١)</sup> ١٩٧٢ للسيدكتور سمير سرحان، لتقدم معادلاً للنكسة والجفاف الذى أصاب الأرض والإنسان، فى مدينة ملكها طيب يحبه الشعب، كما أنها جاءت لتبحث عن حل لهذا الجفاف الذى أصاب الإنسان المصرى فى أعقاب النكسة، وتنتقد الظواهر السلبية التى عمت المجتمع فى تلك الآونة، وهى الظواهر التى احترقت بنيران مدافع العبور الكبير فى أكتوبر ١٩٧٣<sup>(٢)</sup>.

فبعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ كان المأمول أن ينتقل الأداء الرابع للجنسدى المصرى فى جبهة القتال إلى أداء شامل فى قلب المجتمع نفسه، ولكن هذا لم يحدث<sup>(٣)</sup> لأسباب كثيرة تضافرت كلها مع تتابع سريع ولاهت "للمفاجآت" القومية، أو القرارات الصدمة، جعلت من المستحيل على المثقف أن يستوعبها ويفرزها فى عمل فنى ناضج من ناحية، وأفقدت الفكر المصرى توازنه من ناحية أخرى، فأصبح ذلك الفكر يجرى "لاهنأ" وراء القرار السياسى، بدلاً من أن يكون الأرضية الفكرية التى تمهد لهذا القرار، وتعطيه شرعيته.

ومع سياسة قرارات الصدمة أيضاً تاهت أحلام المجتمع... وأصبحت المصلحة الفردية فوق المصلحة الجماعية، ونتج عن ذلك اختفاء الأرضية الفكرية

---

(١) د. سمير سرحان: ملك يبحث عن وظيفة، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٧.

(٢) انظر جلال العشرى: تياترو فى النقد المسرحى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤، ص ٨٨ وما بعدها.

وكذلك نسيم مجلى: المسرح وقضايا الحرية، مرجع سبق ذكره، ص ٣٧-٣٩.

وأيضاً فتحى العشرى: ذقات المسرح، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣، ص ١٤٥-١٤٧.

(٣) انظر د. سمير سرحان: المسرح المصرى وحرية الكلمة، مرجع سبق ذكره، ص ٦.

المشتركة التي تربط بين أفراد المجتمع، فكان انعدام المناخ. وهكذا لم يجد المسرح المناخ الفكري الخصب الذي يجعل منه منبراً يتفاعل مع المجتمع أخذاً وعطاءً... فتحوّلت الأعمال المسرحية بعد ذلك إلى جهود فردية.

وقد كتب بعض المسرحيات المباشرة التي تسجل لحدث العبور في أكتوبر ١٩٧٣، مثل مسرحية (العبور) لفؤاد دوار، و(هنا القاهرة) معتمدة على أشعار عبد العزيز عبد الظاهر، وإخراج عبد الرحمن الشافعي، ومسرحية (في حب مصر) أشعار سمير عبد الباقي، وإن كان ينطبق عليها سمة الأعمال السريعة التي تكتسب لمناسبة بعينها، فهي أعمال لتسجيل حدثاً، ولكنها ليست أعمالاً مسرحية تسجيلية<sup>(١)</sup>.

كما كتب محمود دياب مسرحية (رسول من قرية قمرة) بعد حرب أكتوبر، حيث منعت المسرحية من العرض، كما منع قلبها (باب الفتوح)، ومسرحية (الأستاذ)، إلى جانب منع أسماء معينة من الكتابة للمسرح، وقد أثر كل هذا في مسرح السبعينات<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من ذلك، فقد تصدى بعض كتاب السبعينات المهمة شاقة وعسيرة، فقاتلوا باستماتة لكي يستمر للمسرح تألقه، ولكي تبقى الكلمة الجادة مستمرة فوق خشبة المسرح إزاء تيار الغثاثة التجاري الذي كاد يدمر عقل المجتمع ووجدانه.

فالأحداث الكبيرة والمهمة التي حدثت للمجتمع المصري من نكسة ١٩٦٧ إلى عبور أكتوبر ١٩٧٣ وما تلاه من تطورات وأحداث، أدت إلى استلزام كتاب المسرح من هذه الأحداث صياغات درامية تحمل فكراً وطنياً إنسانياً قادراً على خلق التصوير المطلوب، وهو أحد وظائف المسرح بشكل عام، والمسرح السياسي بشكل خاص.

(١) د. أحمد العشري: المسرحية السياسية، مرجع سبق ذكره، ص ٨٧.

(٢) فؤاد دوار: نلوة العدد، مجلة فصول، مج ٢، ع ٣٤، أبريل/مايو/يونيو، القاهرة ١٩٨٢، ص ٢٠٠.

فبقدر ما تكون الكلمة في الحلم طريقاً إلى الحرية، نجدتها في الواقع طريقاً إلى السجن، فالأديب والكاتب المسرحي يعيش الغربة داخل وخارج وطنه، بسبب الانتهاكات العديدة لمواطنته، ووجوده، وإنسانيته. فالمعركة التي يمارسها الكاتب المصري خاصة، والعربي عامة، ليست فقط معركة داخلية مع أجهزة السلطة، بل هي أيضاً معركة خارجية ضد العنصرية التي تهدف إلى قهر الشعب العربي، وسلبه حريته، وتوجيهه كيفما تريد<sup>(١)</sup>.

لذا سيبقى المسرح فناً إنسانياً أخلاقياً كما أن الحرية هي هواء المسرح النقي، ويبقى الفنان المسرحي الذي يملك رموزه، ودلالته، وأدواته هو المحور، ومركز الثقل في تحقيق الحالة الإبداعية، من خلال الحالة الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، والظروف العامة التي يعيشها المجتمع.

<sup>(١)</sup> انظر د. أحمد العشري: المسرحية السياسية في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص ٩٩: ١٠٠.





## الفصل الثالث

### مسرح الستينيات نماذج تحليلية

مسرحية المخططين - يوسف إدريس

المبحث الأول:

مسرحية النار والزيتون - ألفريد فرج

المبحث الثاني:



## المبحث الأول

### مسرحية المخططين - يوسف إدريس

بداية يمكن القول إنه ما من كاتب أو فنان حقيقي يستطيع أن يقف بمعزل عن هموم عصره ومشكلاته، وما من أدب أو فن صادق لا يضرب جذوره بعمق في باطن التربة الاجتماعية حتى يمكن أن يعيش، وينمو، وي طرح ثماره، ويبرر وجوده.

الثورة ١٩٥٢ مثلاً، لم تكن مجرد حركة تستهدف تغيير وضع قائم، ولكنها كانت تستهدف تغيير المجتمع، وتحرير الإنسان، حيث كان من أهدافها تحويل مصر من مجتمع زراعي متخلف إلى مجتمع صناعي متقدم. ومع قيام الثورة، وبداية التغيير الاجتماعي الكبير الذي بدأ يحدث، ظهر جيل جديد من الكتاب، أولوا المسرح كل إبداعهم الفنى، وبدؤا يرهصون بالتغيير، ويعبرون عنه في مسرحياتهم، من خلال تقنيات، وأساليب مختلفة، تميزت بالجدلة في الشكل والمضمون معاً.

وكان يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) هو أحد الكتاب الذين تناولوا هموم عصرهم ومشكلاته، حيث يعد رمزاً من رموز الثقافة المعاصرة، فقد جسّد في كتاباته موهبة فنية تتم عن وعى بواقع الحياة التى عاصرها، وقد تمثل اتجاهه الفنى فى التوجه إلى الواقع العربى فى مصر، فكتب العديد من المسرحيات منها: مسرحية (ملك القطن) التى تناقش قضية العذاب التى يواجهها الفلاحون، بحيث لا يسع المتفرج إلا المشاركة فى هذا الألم الإنسانى، وكذلك مسرحية (جمهورية فرحات) والتى يؤكد من خلالها أن الاشتراكية هى سبيل الإنسان الوحيد فى استعادة الكرامة والمساواة، وهى دعوة إلى تحطيم الرأسمالية، وانتصار الاشتراكية، وأيضاً مسرحية (اللحظة الخرجة)، حيث جاءت حصيلة لحرب السويس سنة ١٩٥٦، وتدور أحداثها فى بورسعيد،

ومسرحية (الفرافير) التي تعالج العلاقة بين العبد والسيد، وغيرها من المسرحيات التي كان يحلم يوسف إدريس أن يحقق من خلالها الحصول على المساواة، والديمقراطية، والحرية، والازدهار، واحترام الذات، والكرامة. وستناول في هذا المقام واحدة من أهم مسرحيات يوسف إدريس، وهي مسرحية (المخططين) ١٩٦٩، فهي امتداد لخط فكري تبناه يوسف إدريس، نوضحه من خلال إيجاز مضمون المسرحية الفكرى من البداية، من خلال قضيتين أساسيتين هما:

١- سقوط الوهم، أو انهيار الحلم.

٢- الرفض الكامل لفكرة الطريق الواحد، الذى لا طريق غيره، لحل مشكلات البشر، وتقديم فكرة الطرق المتعددة، أو الألوان المتعددة، لتحقيق السعادة الإنسانية، أى رفض مفهوم (الشمولية)، وتقديم مفهوم (الليبرالية) بديلاً عنه<sup>(١)</sup>.

تكون المسرحية من فصول ثلاثة، حيث يقدم لنا في الفصل الأول أفراد جماعة من الجماعات السرية الذين ينتظرون وصول زعيمهم (الأخ)، ويعرض العلاقة بين هذا (الأخ) وبين سائر أفراد الجماعة، حيث يقدم لنا يوسف إدريس منذ اللحظة الأولى شخصياته بطريقة كاريكاتيرية مبالغاً فيها، فيقدم من خلالها الكثير من ملاحظاتها النفسية، والاجتماعية، والسلوكية دفعة واحدة، حيث نلاحظ ذلك من خلال هذا الحوار:

فرقة كعب: اسمحوالى بقى.. أنا قربت أفرق.. قربت اطفى.. الساعة بقت تسعة وربع ولسه ما جاش..

٥٦ غربية: قربت.. وأنا فرقت بجي خمسين مرة.

(١) أمير اسكندر: قراءة لمسرحية المخططين، مجلة المسرح، ع ٦٣، يونيو ١٩٦٩، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ٥٥.

دكتور ع الرقيق: صبركم بالله صبركم بالله.  
 طعمية: الصبر يضرب نار والنار مش باينة. والحساب يومه عسير  
 أعسر من يوم القيامة.  
 أهو كلام: وتابعين نفسكم ليه ؟ الغايب حجته معاه.  
 فركة كعب: آمال أخ ازاي ؟ أخونا يعني أبلنا قدمنا، واللّا الأخوة كلام  
 وبس ؟ إيه يا جماعة، ما تقولوا  
 ٥٦ غريبة: لا يا عم.. أنا لغاية هنا وفرمل، أنا ماليش فى الكلام دا شغل  
 الكلامنجية اللي زيكم، إنما احنا اللي بنفرمل تيت.. الخ<sup>(١)</sup>

فهنا نتعرف من خلال شخصية (٥٦ غريبة) على الإيمان الساذج  
 بالشعارات، والإخلاص التلقائي لها، ونتعرف فى (دكتور ع الرقيق) على أرقى ما  
 وصلت إليه الانتهازية من تقنية، أما (طعمية) فنظل بوظيفتها المزدوجة فى المسرحية  
 تلخيصاً فنياً لمتهنى الحكمة الشعبية، بالإضافة إلى أن كليهما بالحكمة، والغموض  
 معاً، تلقى الكثير من الضوء على الأحداث القادمة، أما (أهو كلام) فننتعرف فيه على  
 الحالمين بالحقائق والمخاليات التى تعرض فى كل لحظة للامتحان. وبحضور (الأخ)  
 صاحب الفكرة الشمولية التى تحتقها هذه الشخصيات، تكتمل أبعاد الموقف  
 المسرحى، فنعرف إننا بإزاء جماعة من الجماعات السرية التى تؤمن بأفكار الأخ الكلية  
 عن العالم، كما أننا نتعرف على هذه الجماعة فى لحظة من أكثر لحظات حياتها ملاءمة  
 للعمل المسرحى، إنما لحظة الصفر فى حياة هذه الجماعة السرية، لحظة الخروج من  
 السرية إلى العلنية.

كما نلاحظ أن العلاقة بين (الأخ) وأفراد الجماعة هى علاقة تسلطية،  
 تحكمية، ساحقة. فالزعيم هو الأوحى، والآخرون لا شئ، فهم جميعاً فى الفصل

<sup>(١)</sup> يوسف إدريس: المخططين، مكتبة مصر، ص ١٢ : ١٣.

الأول من أجل الزعيم، القائد، المفكر، الملهم، الذى عليه أن يأمر، وعلى الآخرين أن يطيعوا فقط.

الأخ: كله تمام يا دكتور ع الريق؟

دكتور ع الريق: كله تمام يا خويا... الكبير كله تمام

الأخ: ومين صاحب فكرة إن كل واحد يعمل حاجة؟

دكتور ع الريق: (بفرحة) أنا

الأخ: انت (بأتمام)

دكتور ع الريق: (مبتلعاً ريقه بصعوبة) مش سعادتك قلت انهم ييجوا

متكرين؟

الأخ: متكرين حاجة وعملين حاجة تانية. انت مش عارف ان

مبدأنا الأول هو إلغاء فكرة إن كل واحد يعمل نفسه زى ما

هو عايز؟

دكتور ع الريق: دا بس علشان الأمن يا فندم.. علشان الأمن خطأ يا فندم..

خطأ مجرد خطأ مش ح يتكرر أبداً

الأخ: والخطأ يتصلح حالاً

دكتور ع الريق: حالاً يا فندم — حالاً.. حالاً.. متخططين كما كنت<sup>(١)</sup>

كما نلاحظ لجوء يوسف إدريس إلى المبالغات الكاريكاتيرية، والمزج بين

الكوميديا والتراجيديا كقيمة درامية، يهدف من ورائها إبراز حدة المعنى، كما نلاحظ

ذلك من خلال هذا الحوار:

الأخ: (ينظر إليهم فيلحظ اعوجاج كتف ٥٦ غريبة)

كتفك ماله؟

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ١٤.

- ٥٦ غريبة: اتعوج يا أخ من ساعة ما كنت أتوبيس مش عارف أعدله.  
الأخ: أعدلهولك.. انت تستاهل. قرب.  
٥٦ غريبة: أكثر من كده ما القدرش  
الأخ: يبقى تستاهل كمان إن أنا اللي أقربلك  
(يقرب منه ثم يضع يده على كتفه الأعوج فيعتدل)  
٥٦ غريبة: يا دين النبي يا محمد، دا أنا كفى اتعدل بجهد، ومين اللي عنطولي؟  
أنا رقبتي لك يا سيادة الأخ، طول عمرى أنا تحت أمرك، أنا زماره  
منك أموت نفسى، أنا لك على طول خليك لى..  
طعمية: يا خفي الألفاف، نجنا مما نخاف، بسم الله وأكبر باسم النبي  
حارسك وضامنك، باسم اللي يسوى واللى ما يسواش.  
الأخ: بس  
طعمية: باسم بس وهى بس<sup>(١)</sup>.

وفى الفصل الثانى تبدأ الأحداث فى التفجر، حيث تأخذ المسرحية شكل  
القانتازيا، ولكن بأساليب واقعية، ككتيك المسرح داخل المسرح، من خلال  
مسرحية (مؤسسة السعادة الكبرى)، حيث نجد رئيس مجلس الإدارة الذى يلعب  
اليوجا، ويسرق الحكومة، ويخدع الناس، ويغازل النساء، ويتلقى النفاق من موظفيه  
الصغار، ويتشكى من أن الحال لم يعد كما كان بعد إلغاء بدل التمثيل، وبدل  
الضيافة، وبدل المواصلات:

- السكرتير: باقى بالضبط ٣ دقائق وتكمل حضرتك الساعة.  
رئيس مجلس الإدارة: بسيطة، معلىش. إوع تفكر يا سيد سكرتير إن الساعة  
دى ضاعت. أبداً.. إنت عارف إيه السبب إنى بقيت

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٢٢ : ٢٣ : ٢٤.

رئيس مجلس إدارة، وإنك بقيت سكرتير ليه، مع إني

أصغر منك بعشرين سنة ؟

المسكرير: ليه والنبي يا سعادة اليه ؟

رئيس مجلس الإدارة: لأني بلعب يوجا ياسك<sup>(١)</sup>.

وكذلك في قوله:

المأظ: عشرة جنيه في الشهر

ر.م.أ: ودا معقول برضه ؟ قصدى في اليوم. يمكن يزيدوا شوية: إنما

دا مهدلونا خالص.. شالوا بدل التمثيل، وبدل الضيافة، وبدل

المواصلات، وبدل البدل<sup>(٢)</sup>.

كما نشهد أماننا عملية استيلاء مجموعة المخططين بزعامه (الأخ) على هذه المؤسسة، التي كانت السعادة الكبرى، فإذا بما أصبحت مؤسسة للجريمة، والشللية، والعائلية، والانحراف، والفساد، والتعطيل، وأصبحت تسمى بمؤسسة السعادة الحقيقية:

الأخ: عايزين الكرسي ده لو سمحت

ر.م.أ: كرسي إيه يا أخينا؟ (يمسك الهاتفون) يا بوابة يا بوابة، يا حسابات

يا حسابات، يا إدارة يا إدارة

الأخ: ما تتعش نفسك، المؤسسة كلها مخططين

ر.م.أ: يا المأظ

المأظ: انت مش شايفنى مخططة؟<sup>(٣)</sup>

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ٣٢ : ٣٣.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٤٨ : ٤٩.

<sup>(٣)</sup> نفسه: ص ٦٨ : ٦٩.



وبالتالى ينجح المخططون فى الاستيلاء على المؤسسة، ويقوموا عالمهم القالم على التخطيط، لا بمعنى اللونين الأبيض والأسود فقط، ولكن بالمعنى الأعمق، والذي تدل عليه بعض الإشارات، وهو التخطيط بمعناه الاقتصادى، والاجتماعى الأشمل، أى تنظيم الثروة والملكية.

وفى الفصل الثالث، نجد أن كل شيء قد تخطط، كل البشر، وكل الدول، وكل المجتمعات، وكل العالم من أقصاه إلى أقصاه أصبح تحت قيادة المخططين، حيث يحتفلون بمرور عام على تخطيط العالم:

صوت الميكروفون : وهكذا تخطط العالم أجمع، والمذهب الذى بدأ مجرد إيمان فى قلب إنسان واحد ما لبث أن اعتقه نفر قليل من المؤمنين المخلصين، كافحوا وناضلوا واضطهدوا.. ولكنهم بالإيمان واليقين انتصروا، وانتهت العاسة من فوق سطح الكرة الأرضية وحلت الخطوط محل القوضى، إننا فى هذا اليوم الذى نحتفل فيه بالذكرى الأولى لنجاح التخطيط وشموله العالم كله. إنما نتوجه بقلوبنا وأرواحنا إلى زعيمنا وزعيم المخططين فى الدنيا، إلى الرجل الذى آمن وانتصرنا معه، إلى الأخ الأكبر قائدنا ومعلمنا وخالق التخطيط فى العالم كله ومطبقه<sup>(١)</sup>.

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل تحقق الحلم ؟ وهل أصبح البشر سعداء حقاً بعد الكفاح الطويل.

والإجابة المحددة على هذا السؤال هو بالسلب لا بالإيجاب، كل ما حدث هو أن البشر خدعوا، وخضعوا كما يخضعون لآى نظام يدعى غير ما يفعل، ويقول

(١) المسرحية: ص ٧٥ : ٧٦.

غير ما يمارس في التطبيق، فهناك سادة وعبيد، حكام وشعب، طبقة المخططين، وجماهير الناس، حلم وواقع، وهم وحقيقة، فكر وممارسة. ورغم ذلك، فإن هذا التخطيط لم يجلب السعادة للناس كما كان يأمل خالق هذا التخطيط، ولذا نجد (الزعيم) نفسه هو أول من تمرد على هذا الوهم، رغم أنه هو صانع الوهم بذاته:

الأخ: ... أنا كنت عايز الحقيقة، وكنت فاكرو ان السعادة الحقيقية مش حاتحصل إلا لما يتخطط العالم.

الملاظ: وأهو العالم اتخطط وبقي سعيد

الأخ: بس الحقيقة تغيرت

الملاظ: اتغيرت إزاي؟ أنا مش شايفة، حاجة تغيرت...

الأخ: مسكينة ومخدوعة زى أنا ما كنت. أنا عرفت ووصلت وشفت أكثر

شفت كله بقى أبيض واسود، شفت كله اتخطط كله خطوط، حتى أعماخ الناس اتخططت وبقت يا أبيض يا اسود يا ابيض يا اسود. شفت الحياة وقتت<sup>(١)</sup>

فالزعيم هنا قد أفاق من الوهم والخداع، وهنا تنتقل إلى الخور الشاق، أو القضية الثانية، وهى الرفض الكامل لفكرة الطريق الواحد:

الأخ: العالم مش أبيض واسود بس.. العالم حاجات كتير قوى، أكثر بكثير من عطين

الملاظ: ...ودلوقى؟

الأخ: شايف إننا لازم نثور ع الأبيض والاسود. شايف اننا لازم نفضل نترقى.

شايف الثورة الجديدة. كل ما أشوف الدنيا بقت ابيض واسود بس أحس إنى حركت جرمية... عرفت إن العالم كبير، كبير قوى أكبر من

<sup>(١)</sup> انظر المسرحية: ص ٧٩ - ٨١.

بمخى، أكبر من مخ أى واحد ده فى ثلاث آلاف مليون مخ<sup>(١)</sup>

ولكن (الأخ) لا يستطيع أن يطلق للناس دعواه الجديدة، حيث وقف المخططون حائلاً بينه وبينهم، فلم يعودوا كما كانوا فى البداية أتباعه المخلصين المطيعين، فقد صارت لهم مصالح فى استمرار النظام كما هو، أصبحوا يدافعون عن أنفسهم من خلال دفاعهم عن النظام، فيقرر (الأخ) أن يخرج بدعوته الجديدة إلى العالم، حيث يخلع عن نفسه قناع التخطيط، ويخرج إلى العالم بدلة حراء، والذى ترمز إلى ثورة جديدة، وعندما يحاول (الأخ) أن يخرج إلى الجماهير المختشدة فى الحسارح ليخطب فيهم، يفاجئه أتباعه بإذاعة خطبة ملتهبة، وهى خطبة قديمة مسجلة له، تدعو إلى سيادة فكرة التخطيط، وجمع المخططين، وسعادة المجتمع المخطط، ولا أحد يسمع له، ولا أحد ينصت إلى فكره الجديد:

الأخ: يا أبناء العالم (موجة هتاف عالية تتلاشى وريداً حتى تنتهى)

الجماهير: عاش الأخ.. عاش الأخ.. عاش الأخ

أحد الجماهير: هو لابس بدلة حراء ليه؟

الأخ: أشكركم انكم كبدتم أنفسكم مشقة الحضور لتهنئى بعيد

ميلادى، والحق أن اليوم هو عيد ميلادى الحقيقى.. وإن سأنهز

هذه الفرصة لأقول لكم كيف ولدت من جديد.. لقد اكتشفت

يا زملاي فى الإنسانية ان التخطيط.. الأبيض والأسود

الميكروفونات: أعظم وأهم اكتشاف عرفه الإنسان منذ أن أصبح إنساناً

الأخ: كذب . كذب . كذب.

الميكروفونات: وإن أعظم ما يمكن أن تؤديه من خدمة لأبنائنا وأحفادنا أن

نحافظ على هذا الاكتشاف، ونرعاه ونؤمن به، ونقدسه مثلما

(١) النظر المصدر السابق: ص ٨٢ - ٨٤.

نؤمن ونقدس حيات العيون  
 الأخ: كنت غلطان.. أنا باعترف.. لقد أخطأت..  
 الميكروفونات: الويل كل الويل لمن يفكر في معادة طريقنا  
 الأخ: إني معكم إلى آخر قطرة من دمي.. لقد أذنبت وهانذا أختنق  
 بنفس ومائلي<sup>(١)</sup>

فهنا يدافع المخطئون بضراوة عن نظامهم ومصالحهم، فيحولون بين الزعيم وبين الجماهير بهذه الخطة المسجلة للزعيم التي تدافع عن التخطيط، ويصبح صوته الجليد في قلب الحصار الذي يفرضه المخطئون من جهة، والجماهير لا تأبه به من جهة أخرى، حيث تواصل الجماهير المخدوعة حياتها في الخداع والوهم الذي زال عن عين (الأخ)، ومازال يعشى أبصار الناس، وسد منيع يقف بين البشر وبين الحقيقة الجديدة، وسيظل الأخ مجرد صورة يضع أتباعه لها البرواز القديم، مجرد حاكم يملك ولا يحكم، وهم آخر يحرس عليه المخطئون أشد الحرس، حتى يمارسوا السلطة من خلف ستارة، ويتحكمون في أقدار العالم ومصائر البشر. فالصراع الدرامي هنا هو صراع بين القيم الفردية الأنانية، والقيم الإنسانية الرحبة.

ر.م.أ.: تسمح بالكروسي ده  
 الأخ: ذا الكروسي يتاعى وأنا لا يمكن أسويه  
 ر.م.أ.: ذا غهدة.. ذا بتاع زعيم المخططين. تسمح لنا بيه ؟  
 الأخ: وأنا.. أنا أروح فين ؟  
 ر.م.أ.: انت معجزة العصر وكل عصر  
 دكتور ع الريق: مؤسس وكالة المخططين في العالم  
 طعمية: وماتح السعادة للغلبة والمساكين

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ١٠٧ : ١٠٨.

أهو كلام: وزعيمنا وقاللنا  
 ٥٦ غريبة: ومعلمنا  
 فركة كعب: ومثلنا الأعلى وماتنا البركة  
 الماظ: وحيينا وحيب الدنيا لأبد الأبدن<sup>(١)</sup>

وهنا تموت دعوة (الأخ)، ولأن الاقتصاد قد غاب، حدث خلط هائل بين  
 شكلين للدولة الشمولية، شكل الدولة الفاشية، وشكل بعض الدول الاشتراكية، التي  
 سادها نظام الحزب الواحد. وقد أصبحت الحرية المطلقة هي الحرية السقي لا تحددها  
 حدود، حرية الألوان، وتعدددها، وغناها تعني حرية التسلط على الآخرين، وحرية  
 التملك بلا حدود.

ليوسف إدريس أراد هنا أن يصدم متفرجه، بحيث تستولي عليهم رغبة قوية  
 في التغيير؛ لأن يوسف إدريس ككاتب مسرحي اشتراكي، لا يقصد بمسرحياته أن  
 تنصب على الأفراد، أو أن تكون موجهة إليهم، بل إلى المجتمع بأسره. فإدريس  
 يخاطب الوجدان العام المشترك لجمهوره، بحيث يكون لدى متفرجه حافز فردي  
 لتغيير أنفسهم، وحافز جماعي لتغيير أوضاعهم العامة.

إذاً، من خلال المسرحية يصف يوسف إدريس المجتمع الناجم عن فلسفة عبد  
 الناصر السياسية<sup>(٢)</sup>، فالشخصيات إجمالاً فاسدة، أحدهم انتهازي، والآخر يعيش على  
 ألفاظ وشعارات، في حين يستخدم ثالث هذه الشعارات نفسها لتدمير رفاقه، وهناك  
 شخص رابع يستخدم التقرب بالزلفى والتفاق، كي يصل إلى أغراضه، وفي دولة

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ١٠٩ : ١١٠.

<sup>(٢)</sup> عبد الفتى داوود: الأداء السياسي في مسرح الستينيات، مكتبة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة،

فبراير ١٩٩٧، ص ٧٢.

الإذعان يقبل جميع الناس وضعهم من غير أن يفكروا في كيفية الخروج منه، فكأنهم كائنات آلية تمضي آلياً في حياتها المبرمجة سلفاً.

وفي نهاية المسرحية، اختفى كل أثر للحرية والابتكار، ويسدرك الزعيم المسئول عن هذا المجتمع المخطط غلظته، وينادى بالإصلاح، وإذا بالكل يدفعه بأنه عائن للقضية الكبرى المخطط لها.

وقد أراد يوسف إدريس بوصف المجتمع المصرى في سنة ١٩٦٧، أن يقيم البرهان على أن عبد الناصر نفسه قد فطن للموقف بعد هزيمة ١٩٦٧، ولكنه لم يستطع أن يصنع شيئاً ضد هذا النظام الذى هو خالقه.

هذه هي الخطوط العامة للمسرحية، التى تؤكد القضيتين اللتين أشرنا إليهما وهما: الحلم الذى هوى بعد أن فشل في تحقيق سعادة البشر، والرفض الكامل لمفهوم الشمولية، وتقدم مفهوم الليبرالية، وتعدد الألوان، والاختيار الفردى الحر الذى لا يحده حد من لوحة الألوان المتنوعة.

فالموضوع هنا هو الديكتاتورية، والرأى الواحد، وضيق الأفق، وما ينتج عن ذلك كله من تعاسة، وخيبة أمل، وانتكاسة.

فالثورة هنا بريئة، وحسنة النية، حيث تهدف إلى سعادة ورفاهية البشر، والمشكلة الأساسية هي أن تطبيقها يأتى وفقاً لرؤية رجل واحد، يغالى في فرضها بكل السبل على كل الآخرين، ليكتشف قرب النهاية أنه لم يكن على صواب.

فهنا يبين يوسف إدريس إخفاق المجتمع المصرى، ويسدعو إلى تفسيرات في الأسلوب السياسى، فقد صور القطاع العام البيروقراطى تصويراً كاريكاتورياً هزلياً، في صورة وحش، امتص فردية المصرى، وتركه بدون دوافع أو كرامة. فالبيروقراطية

تبدو في المخططين وقد استشرى فيها الفساد، وماتت الحرية، وصارت التطبيقات المشوهة نكبة عامة على الجميع.

وعلى امتداد المسرحية تتردد الدعوة إلى الحرية والليبرالية، ولكن يوسف إدريس في هذه المسرحية لا يتجلى مطلقاً عن مبدأ الاشتراكية نفسه، ولا يرفضه بأى حال من الأحوال، فالمساواة الاقتصادية في جميع المجالات ضرورة للجميع في نظره، والاشتراكية إنما جاءت لتحرير عقل الإنسان وروحه، فهي مرتبطة بالحرية التي تمنح الإنسان ذاته الحقيقية، وفرديته وكرامته<sup>(١)</sup>.

فالدراما التحريضية عند إدريس هي موجهة أساساً إلى جموع المتفرجين لا إلى أفراد، كما أن المسرحية ترتفع عن مجرد التعبير عن أزمة ما داخل نظام بعينه من النظم، حيث تحاول أن تقدم حلاً شاملاً لأزمة العالم كله، لا أزمة مجتمع بعينه من المجتمعات.

وليس يوسف إدريس هو أول من كفر بالنظم الشمولية، وليس أول من دعا أو يدعو لفكرة الليبرالية، التي تدعو إلى الحرية الفردية غير المشروطة، والتي ليس لها قيود ولا حدود، حيث إن هذا الحل الجديد - القديم - ليس إلا وقوداً جديداً للأزمة، ورده إلى مرحلة تخطتها الإنسانية، وتجاوزها الفكر البشرى، حتى داخل المجتمعات غير المخططة. فالخطأ هنا كما ذكرنا سابقاً لا يكمن في فكرة التخطيط، وإنما في القائمين عليه، من الذين تحولوا إلى جماعة منتفعين بالتخطيط.

لذا يمكن القول إن هذا النوع من المسرحيات هو من المسرح الجاد، فالفنان الذى يرى دوره ورسالته هي التعبير عن تجارب، وهموم، وقضايا واقعه المحلى المعاصر أو الحديث، لا يتصور نفسه أبداً عاجزاً عن اجتياز أى مواقع أو حساسيات تعوقه

<sup>(١)</sup> انظر د. نادية رعوف فرج: يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث، الفنية المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ص ١٤٨ : ١٤٩.

عن إتمام هذه الرسالة، ومن ثم فهو يضطر للجوء إلى وسائل فنية - صارت الآن شائعة ومعروفة - ومنها اللجوء إلى أحداث مماثلة في الماضي.

فالزمان في مسرحية (المخططين) غير محدد بدقة رغم كل الإشارات، والمكان يكاد يكون متخيلاً تماماً، فيما عدا إشارة إلى أننا يمكن أن نطلق على المسرح الذى تدور فيه الأحداث اسم أى مسرح.

كما أنه في هذه المسرحية، ينطلق يوسف إدريس من فكرة خيالية بحثة، ثم يعالجها معالجة واقعية، تخضع في الأسلوب والبناء معاً لطبيعة الموضوع الذى يقدمه، هذا الموضوع الذى يدور حول أن كثيراً من الأفكار الثورية الناصعة ما تلبث أن تنقلب إلى النقيض، عندما لا تحقق تزاوجاً حقيقياً بين الغاية والوسيلة من جهة، وعندما تتحول الفكرة إلى نظام شمولي، فيه الكثير من التعسف والقشورية من جهة أخرى. وهى تعتمد في تجسيد الجوانب السلبية من هذه القضية إلى المبالغة الكاريكاتورية، التى تبرز بشاعة هذه الجوانب بشكل مضاعف، والى هى في الواقع حيلة بنائية موظفة في خدمة الهدف الرئيسى للمسرحية.

فنجد من البداية أن شخصية (الأخ) هى التى تتمتع بقدر كبير من الصديق والقطيعية، وإن يبرز بجانب هذا القدر جزء لا بأس به من الروح القيادية، التى تحوم كثيراً بالقرب من التسلط الفردى البغيض، بينما نجد أن بقية الشخصيات الأخرى على قدر من التافهة والسطحية، يؤهلها للدور التابع التقليدى، ويعطى موقفها البشع في النهاية صدقه ومنطقته.

فهذه الشخصيات المدعية التافهة، غير مؤهلة أبداً للتخلصى عن تلك المكاسب الكبيرة التى حققتها، وغير مستعدة حتى لتقبل أى نقد موجه إلى هذا النظام. ومن هنا فإن الكاتب يثير بعمله هذا قضية على درجة كبيرة من الأهمية والخطورة، وهى قضية التسلط التى تلتهم في طريقها واضع بذورها نفسه، والى



يصل تصاعدها إلى ذروة يستحيل معها كبح جماحها؛ لأنها قد خلقت في غوها المطرد الخثيث لها الكثير من الأنصار.

فالتسلط يقضى على المتسلط، في نفس الوقت الذى ينهش فيه إنسانية من يوجه ضدهم التسلط. فهو سلاح شديد الخطورة، وذو حدين<sup>(١)</sup>؛ لأنه يرضى واحدة من الحاجات الغريزية الأساسية في النفس البشرية، ومن هنا كانت خطورته.

والمرحبة تؤكد على مجموعة من القيم منها: أن الهدف الأسمى من أى فكر سياسى هو بالقطع تحقيق أكبر قدر من السعادة للبشر، وتوفير أكبر قدر من الحرية لهم، لا الوصول إلى سنام السلطة والتمسك بكرسيها، وهى تكشف بذلك واحدة من التناقضات الأساسية التى تقع فيها الأنظمة الشمولية، بين ثورية الفكرة وجودها، عندما تتحول إلى فعل تطيقي لا يعرف المرونة أو التحرر، وتدعو إلى ضرورة نبذ الجمود والقوالب الجاهزة، وإفساح المجال أمام الطاقات الإنسانية الخلاقة، وتؤكد على أن التسلط القردى سوف يتقلب - مهما طال أمره - ضد المتسلطين أنفسهم.

وتنتهى المسرحية بتلك النهاية المأساوية، التى تصدم المتفرج لتوقظ تفكيره، والى يتحول فيها (الأخ) رغم أنه إلى تجسيد رمزى لتلك الفكرة الشمولية، التى كان هو أول ضحاياها، وإلى تجسيد بشرى لتلك الفكرة التى كشف التطبيق تشوهها، والذى كان خالقها أول من كفر بها، وثار عليها.

وبعد، فإنه عندما تكون هناك أزمة أو قضية ما، فإنها تثير عدة قضايا أمام الأدباء، والفنانين، والمفكرين، الذين يأخضرون على عاتقهم مهمة قيادة وتنوير العقل والوجدان الإنسانيين على مر العصور، وهذا ما قام به يوسف إدريس من خلال مسرحه الجاد الذى يناقش العقل والفكر، ويدعو إلى التحرر، وبناء قيم درامية

<sup>(١)</sup> صبرى حافظ: مسرح ما بعد يونيو (أبعاد المأساة) مجلة المسرح، ٦٨٤، ديسمبر ١٩٦٩، ص ٩٠.

تنويرية وفكرية، فعندما سئل يوسف إدريس عن القيم التي يرمى إليها تغيير البشرية أجاب بقوله:

"أن يحيا الإنسان سعيداً... وبما أن سعادة الفرد لا تتحقق إلا في مجتمع سعيد، كان الهدف النهائي هو سعادة المجتمع، وبما أن سعادة المجتمع لا تتحقق إلا عند زوال الظروف التي تجعل الإنسان تقيماً في المجتمع، فعندئذ تكون السعادة ضدّي، أو أكون أنا ضد السعادة.. وسعادة الإنسان تكمن في إتاحة الظروف له، لكي يؤدي وظيفته في المجتمع بمسعة واكتمال..."<sup>(١)</sup>.

وقد استطاع يوسف إدريس أن يشكل من خلال مسرحيته قيماً درامية، كالنهاية التي ألمى بها المسرحية بما يشبه الصدمة، لتثير غيظ المتفرج، ومطالبته بإعادة النظر فيما حوله، والتفكير فيما يراه فوق خشبة المسرح، وما يراه في الواقع.

فالمسرح مهمته مزدوجة: هو أن يعلم ويحفز متفرجه، كما أنه المسرح الذي لا يريح المتفرج، أو ينفس عنه... بل على العكس، هو المسرح الذي يقلق، ويزيد التفرج احتقاناً، ثم بعد ذلك يهزّج مباشرة التغيير<sup>(٢)</sup>.

وقد أخذت المسرحية شكل التناقضات، ولكن بأساليب واقعية، ككيفية المسرح داخل المسرح، التوصل بالضرورة إلى قروته، واللجوء إلى التناقضات الكاربتورية؛ لإبراز حدة المعنى، والمزج بين الكوميديا والتراجيديا، ومحاولة الإيحاء بنوع من التلخيصات الرمزية، وذلك لإضفاء شكلاً درامياً متميزاً.

"وقد منعت المسرحية من العرض في ليلتها الأولى، إلا أنها قدمت بعد ذلك على مسرح الطلبة عام ١٩٨٢، إخراج أحمد زكي. وقد جاءت أكثر تحديداً ووعياً،

<sup>(١)</sup> حديث يوسف إدريس مجلة فصول، مج ٢، ع ٣، أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٢، ص ٢٢٣.

<sup>(٢)</sup> سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠.

وبالتالى التساقط مع الهدف، وقد نجح المخرج أحمد زكى فى تقديم رؤية يوسف إدريس كاملة غير منقوصة بكفاءة وقدرة عالية<sup>(١)</sup>.

وفى النهاية يمكن القول إنه رغم كل شيء، ومهما كانت الانتكاسات التى تصيب العالم عميقة وغائرة فى أعماق القلب، فلا بد للعالم أن يسير مرة أخرى إلى الأفق المفتوح على الطريق الحقيقى لسعادة البشر، تلك السعادة النسبية لا المطلقة، لأنه ما من شيء مطلق.

<sup>(١)</sup> للمزيد: انظر عدلى الدهيى: مسرح الإسقاط السياسى، مجلة الفنون، السنة الرابعة، ع ١٧، يناير/فبراير

## المبحث الثاني

### مسرحية النار والزيتون — ألفريد فرج

يعتبر ألفريد فرج من جيل المبدعين والمفكرين الذين لم ينفصلوا عن واقعهم وقضايا أمتهم، حيث يتضح ذلك جلياً في معظم أعماله، والتي ناقش من خلالها قضايا سياسية، واجتماعية، وفكرية، سواء أكانت على المستوى الوطني أو القومي.

كما أن حركة التغيير التي حدثت بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، سواء على المستوى الإقليمي أو العربي على حد سواء قد فجرت الوعي الدرامي لدى الكاتب، وغيره من المبدعين، حيث أخذ ينضج ويتبلور هذا الوعي مع موكب هذه المتغيرات التي أحدثتها الثورة، وكذلك المتغيرات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية التي طرأت على الساحة الدولية، والذي كان المسرح عند ألفريد فرج هو المنبر الذي يستطيع من خلاله التعبير عن كل هذه المتغيرات، حيث إن المسرح بالنسبة له هو "تعبير عن احتياج اجتماعي للحوار بين الأفكار والجدل الأيديولوجي، وللتعبير عن المناقشة الفكرية التي ظهرت في الحياة الاجتماعية والسياسية"<sup>(١)</sup>.

إذن، حين النظر إلى مسرح ألفريد فرج، فإننا نجده يشكل جزءاً أساسياً من ذلك التصور المتكامل لمفهوم المسرح العربي في الستينيات رسالة ومعنى، فهو مسرح قيم فنية ودرامية، حملت روحاً جديدة، هي روح النمو والنهوض، ومثلت واقعاً جديداً، هو واقع التغيير والانتقال في الفكر والحياة.

<sup>(١)</sup> مهدي الحسني: حوار مع ألفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح، مجلة المسرح والسدما، ع ٥٠، فبراير ١٩٦٨، ص ١٣.

وقد جمع ألفريد فرج في مسرحه هذا بين الحس الجمالي والرؤية الواقعية للأحداث والأشخاص، حيث كان يعمل على أن يجعل للمسرح والعمل المسرحي دلالة تاريخية في واقع جديد من جانب، والواقعية في توجهاتها الإنسانية المهادفة، انطلاقاً من قضايا الإنسان، ومشكلات واقعه من جانب آخر، لذلك غالباً ما جاءت موضوعاته لتشكل منطلقاً للبحث في مشكلات الواقع، ودور الإنسان في قيادة التحولات، سواء أكانت هذه التحولات اجتماعية، أو فكرية، أو اقتصادية، أو سياسية، مازجاً فيها بين دور المثقف الذي وضعه في موضع قيادة هذه التحولات، وجعل منه داعية تغيير، وعنصراً فعالاً في بناء واقع إنساني جديد<sup>(١)</sup>.

لذلك عند الحديث عن ألفريد فرج، فإننا نتحدث عن شخصية تهمها حركة الإنسان الحى، كما يهتمها أن تصنع الحركة في قالب فني متميز، مخضعاً الشخصيات، والأحداث للقضايا التي يعنيه أن يحقق التواصل المنفعل والفاعل مع متلقيه من خلالها، فهو مسرح واضح الغاية، محدد الأهداف، فضلاً عن أنه مسرح صنع حريته من داخله، وأكدها بفعله المسرحي.. ومن هنا تأكيده على قيمة هذه الحرية، وأهميتها، أثراً وتأثيراً في بناء الإنسان وحياة المجتمع، وكذلك في تنمية الذوق الفني<sup>(٢)</sup>.

وانطلاقاً من هذه الحرية في صورتها الكلية الشاملة، تشكل مفهوم الفن عامة عنده، والفن المسرحي على وجه الخصوص. فالمسرح كما يراه هو حركة: حركة فكر كما هو حركة واقع، حيث يقول: "إننا لكي نقيم مسرحاً، لابد أن نعكس روح الجدل التي تنطوي عليها الحياة نفسها، حيث إن المسرح جعل لكي يوقظ الحاسة الرياضية في العقل الإنساني.. وإنه على متفرجين الذين اعتادوا أن يستسلموا لمسرح

<sup>(١)</sup> ماجد السامرائي: حوار مع ألفريد فرج - أسئلة الواقع - أسئلة المسرح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة

والإعلام، الشارقة، ع ٣٣، مايو ٢٠٠٠، ص ٧٤.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ٧٤.

تخديري، ومواقف بسيطة جاهزة وشديدة الوضوح - لأنها شديدة التسطيح - أن يتدربوا من جديد على محاولة استخلاص الحقيقي من فوق النصبة، وأن يعملوا أذهانهم لكي يفهموا بعقل جدلي التناقض الموجود في الحياة، وأن يميزوه<sup>(١)</sup>.

كما تمثل القيم عنده قضية التزام واقتناع، حيث يقول في ذلك: "لقد كانت القيم التي أصبحت من خلال تجربتي الفنية هي التناهي والتزامي، والتي صرت أنشدتها، وأحضر عليها فيما أكتب للمسرح وهي: العدل - الحرية - التضامن الاجتماعي - استخلاص الإرادة الوطنية - تثبيت الهوية الوطنية والقومية - العمل والإنتاج والمسئولية الاجتماعية - تكريم العقل - الأصالة مع التحديث. كما إنني لم أحد عن التزامي بالأخلاق، أي بالقيمة الاجتماعية للمسرح.. ففن المسرح ليس معبراً عن الحياة في الماضي، بل هو جسر للعبور نحو المستقبل"<sup>(٢)</sup>.

وهذا ما نلاحظه من خلال مسرحه، والذي يتمثل في مسرحية كل من (حلاق بغداد - سليمان الحلبي - عسكر وحرامية - الزير سالم - النار والزيتون - على جناح التبريزي وتابعه قفه - زواج على ورقة طلاق).

لذا سنتناول واحدة من أهم أعمال ألفريد فرج المسرحية، وهي مسرحية (النار والزيتون)، والتي تعتبر نموذجاً راقياً لاستلهام شكل من أكثر الأشكال المسرحية حداثة للتعبير عن القضية الفلسطينية، وهو الشكل التسجيلي، الذي يستعين بكل وسائل العرض من دراما، وغناء، ورقص، وأقنعة، ووثائق، ولافتات، وصور، وإحصائيات الخ...

<sup>(١)</sup> مهدي الحسني: حوار مع ألفريد فرج حول مسرحية (النار والزيتون) مجلة الآداب، ع ٥٤، مايو ١٩٧١.

<sup>(٢)</sup> ألفريد فرج: حديثه عن الفن المسرحي من خلال تجاربه، مجلة فصول، مج ٢، ع ٣٤، إبريل/ مايو / يونيو ١٩٨٢، ص ٢٢٥.

"فالمسرح التسجيلي من أصعب أنواع المسرح من ناحية التأليف، أو الإخراج، أو التنفيذ. وليس السبب هو اعتماده بالدرجة الأولى على الوثائق التاريخية. فالوثيقة التاريخية - صورة كانت أم مخطوطة - تحمل بطبيعتها طاقة درامية كامنة، تتمثل في عنصر المفارقة الذي يشكل معناها. فهي في نهاية الأمر وجود ملموس في الحاضر، يشير إلى وجود غائب مضى، يستحضره، ويضمه في حركة الزمن الدائبة.

لذلك تستطيع الوثيقة أن تفجر في النفس نوعاً من التوتر السدرامي - أي التوتر الناتج عن اصطدام نسق شعوري مستقر في الحاضر بحالة شعورية طارئة (وهي التي تستثيرها الوثيقة أو تستحضرها من الماضي) ويؤدي الصدام إلى تحول أو تغير في نسج الشعور، وتيار الوعي ولو للحظة عابرة"<sup>(١)</sup>.

وقد استغل ألفريد فرج المادة التاريخية، وأخضعها لإبراز قيمة جمالية.. حيث أخذ من التاريخ القيم الجمالية التي كانت سائدة في تلك الفترة، حيث يقول فيما يخص استلهامه للتاريخ في موضوعاته:

"قد أُلجأ إلى التاريخ كنوع من الاغتراب للاقترب.. فأنا أعتبر الشخصية التاريخية هي شخصية معاصرة بكل معنى الكلمة، لكنها شديدة التركيز والتكثيف، تصور العصر والبيئة بنوع من الشمول والدقة، قد لا يتوافر إذ اختلطت بظروف وكلاشيهات الحياة اليومية"<sup>(٢)</sup>.

لذلك يقدم لنا ألفريد فرج في مسرحية (النار والزيتون) مجموعة من الحقائق في الصراع العربي الإسرائيلي، وطبيعة الممارسات الاستعمارية الصهيونية داخل

(١) د. غاد صليحة: هكذا يكون للمسرح التسجيلي، مجلة المسرح، ع٣، يوليو / أغسطس / سبتمبر

١٩٨٧، ص٧٨.

(٢) مهدي الحسني: حوار مع ألفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح، مرجع سبق ذكره، ص١٤.

الأرض المحتلة. حيث يخرنا بحقيقة هذا الصراع القائم من خلال فكر جديد. يقول في مقدمة المسرحية:

"كان مسرح بريخت هو مسرح الجدل وتغيير أفكار الجمهور، وبهذا الإلهام العظيم انطلق المسرح بعد ذلك إلى أبعد... إلى اعتبار الجمهور تجمعا سياسياً.. على النصبة أن تقوده، وتثيره. أصبح الجمهور أقرب للمتظاهرين منه للقضاة، وبذلك اكتسب المسرح سخونة أعلى، وقد أسهم كثير من المسرحيين في دفع هذا التطور الجديد، ابتداء من آرون يسكاتور، ووصولاً إلى بيتر فايس، والمخرج الروسي لوبيموف، والمخرج الإنجليزي بيتر بروك، وغيرهم. وهكذا تكون المسرح السياسي الجديد"<sup>(١)</sup>.

وقد قدم المخرج - سعد أردش - العرض بالكلمة التالية:

"المسرح السياسي هو مسرح الإنسان في النصف الثاني من القرن العشرين، (والنار والزيتون) من خير ما رأيت من أنماط المسرح السياسي العربي؛ لأنها تقدم للرأي العام العربي والعالمي قضية الشعب الفلسطيني والأرض الفلسطينية، على أساس الدراسة العلمية والواقعية، لا لتحصل على تعاطف من الجماهير، ولكن لتستفزها إلى الوقوف بجوار المناضل العربي الفلسطيني في الميدان، إيماناً بأن الحل الوحيد لهذه القضية الإنسانية العريضة، وغيرها من قضايا الشعوب الحرة هو الحل النضالي"<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا انطلق ألفريد فرج في كتابة مسرحيته، ليقدم لنا صوراً حية من فلسطين، لينير لجمهور المتفرجين حقيقة ما يحدث، ويستثيره ليشكل منه رأياً عاماً، متعاطفاً مع القضية الفلسطينية، مستعيناً بعرض الوثائق التاريخية ومناقشتها. وقد

<sup>(١)</sup> ألفريد فرج: النار والزيتون (المقدمة)، مؤلفات ألفريد فرج (٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٧.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: كلمة عن العرض المسرحي، ص ١٤٧.



اعتمد على كثير من مقومات التكنيك الملحمي في التغريب، فاستخدم الوثائق، والصور، والألفاظ، والإحصائيات وغيرها، كما يقفز في الزمان والمكان متخذاً أقصر السبل للتأثير بالأفكار المجردة، ومعتصماً بالبساطة والوضوح، مصوباً كل وسائله نحو إبراز رؤيته ساطعة في جلاء، حتى يخرج المشاهد من الدماجه مع العمل المسرحي، ومعايشته معايشة كاملة، للتأكيد على أن الحل العسكري هو السبيل لاستعادة الأرض المقتصة.

لذلك نجد منذ اللحظة الأولى في هذا العمل الدرامي يتخلص تماماً من الحاجز الرابع، فيتوجه - من خلال الأغنية التي يرددوها المشتركون في العرض - إلى المشاهد، بل إلى المناضلين في كل مكان، مبنياً لهم أن القضية تخصهم جميعاً مهما كان موقفهم، وأياً كانت جنسيتهم، وهو بهذا الاستخدام للكورس فإنه يمهّد للحدث، والإعلان عن عموميته، وتجريده من خصوصيته الفلسطينية أو العربية على حد سواء، ومن ثم فهو يستحثهم لشاركونا هذا الركب الشائر بالهنديسة، أو بالعلم، أو بالميكروفون:

المغنون: المسألة تخصك !

إن كنت في لبنان، في ليبيا.. كنت في المغرب

إوعك تقول ما يهميش. المسألة تخصك

علشان عليك الدور.. حييجي بعدنا دورك

علشان حياتك

علشان بلادك

حريتك دارك ومستقبل ولادك

المسألة تخصك

إن كنت في آسيا في أفريقيا في أوروبا

لو كنت ساكن ركن هادى ف بلد هادية. ولا ف بالك  
إوعك تقول ما يهمنيش . المسألة تخصك  
علشان ضميرك حى يغيرك  
علشان شظايا الحرب حتميك وحتجرك  
...خذ بندقية أو علم أو ميكروفون  
وادخل معانا الصف. صف الثائرين<sup>(١)</sup>

وقد تغطي الكورس هذا الدور، ليحقق مقولة ألفريد فرج "أن الصالة أو  
المتفرجين ما هم إلا عبارة عن تجمع سياسى على المنصة أن تقوده". فترى المغنين وهم  
يستحثون جمهور النضارة، ويشجعونهم على النضال، حيث يستخدم الغناء كعنصر  
من عناصر المسرح الشامل، فهو لا يتصل بالقضية الفلسطينية فقط، بل بقضايا  
الإنسان فى كل مكان، فهو ينتقل من الخاص إلى العام.

تك. تلهراف ومستعجل. تنك تك  
للفدائيين وثوار الشعوب الحرة. نقطة  
فى فيتنام. كوبا. أنجولا. بلقيا  
شدوا الضغط على أعدائكم.  
نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال  
والتحمنا بصفوف الثورة الكبرى على الامبريالية  
العالمية، ويحييكم  
انتهى. تك

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ٢١-٢٢.

وهنا، يندمج الغناء بالرقص، حيث تتحول الرقصة إلى تشكيلات عسكرية، مستخدمة التمثيل الإيمائي، بينما على ستارة الخلف فيلم يصور معالم الطريق الجبلى الذى يشقه القدايون، ويوحى بسرعة حركتهم.

المغنى: ادفن مليون لغم فى سكتهم

سدد كاتيوشتك لبراجهم

وأمان ارفع وزناد جهاز

اطلق

ليسقط الاستعمار والصهيونية

وليسقط أعمدة النازية

ولتحيا بلادى. حرة يا بلادى<sup>(١)</sup>.

فالقضية هنا هى قضية عالمية، تريد أن تقول شيئاً للجمهور، بأن همزه، وتجعله يفكر بقضاياها السياسية، سواء كانت قضية السود فى أنجولا، أو قضية النضال فى فيتنام، أو قضية فلسطين، وغيرها من القضايا العالمية.

وقد استخدم ألفريد فرج المغنيين وكأفهم كورس ليوقف الحدث، ولعلنا أنا لستا بصدد فرجة مسرحية يمكن أن يندمج فيها المشاهد وجدانياً، بل نحن أمام ثورة فى شكل مسرحية، قصة حقيقية فى شكل مسرحية، وهذا الكورس قد تخطى الأسلوب الكلاسيكى للكورس أو الجوقة، ليكمل دائرة الملحمية فى المسرحية. وهكذا يبدأ الالتحام بين الممثلين والمشاهدين حول القضايا التى تشكل جسم هذا العمل الدرامى، تلك القضايا التى تحدد أبعاد الصهيونية، وطناً، وفكراً، وأسلوب عمل وحياة، كما بين الكاتب ذلك من خلال استدعائه لشخصيات زعماء الصهيونية إلى المسرح مثل:

(١) النظر للمسرحية: ص ٣٢.

رفائيل باتاي، وهرتزل، ورايين، وبيجين، وديان<sup>(١)</sup>. حيث يكشفون انتماءهم للاستعمار الأوروبي... وخططهم اللامتناهية، وأنه لا حدود لإسرائيل.

رايين: إن إسرائيل ترتكب غلطة تاريخية، لو تخلت عن المكاسب الإقليمية التي حققتها في حرب يونيو ضد الدول العربية. فلقد وصلنا إلى خطوط عسكرية مثالية تعتبر - في الوقت الحاضر - أهم ما حققناه.  
بيجين: إسرائيل يجب أن تضم بقية أرض فلسطين وال الضفة الشرقية للأردن.  
ديان: لا نريد حدوداً نهائية الآن<sup>(٢)</sup>.

حيث إن ذلك هو جوهر الحرب التي تشنها المؤسسة العسكرية الصهيونية، منذ وجدت، حيث يقدم ألفريد فرج ممثليه بأقنعة تمثل هذه القيادات الصهيونية، فأراد بهذا أن يطرح هذه الأفكار من خلال الزيف الواضح المتمثل في الأقنعة.

ثم يقابل الكاتب ذلك بوسيلتين<sup>(٣)</sup>، أولاهما: استخدام خيال الظل الصامت على ستارة خلفية، ليوحى مثلاً بجو التدريب للفدائيين. وثانيهما: استدعاء بعض الفدائيين الفلسطينيين إلى المسرح، ليكشفوا بدورهم عن أهداف نضالهم، وهم محاطون بالعنف الصهيوني، متمرسون بمقاومتهم الصلبة، متصدون للتآمر من سوى الامبريالية العالمية.

القائد: نسأل أنفسنا ونقول: ليش بنحارب يا شباب  
لأننا أعداء الصهيونية ؟ لأننا إرهابيون أو دميون ؟  
احنا بنحارب يا أخوة لأننا فلسطينيون.  
وين فلسطين يا أبناء فلسطين ؟ وين بلادنا ؟ وين

<sup>(١)</sup> انظر المسرحية: ص ٢٥-٢٧.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٢٦ : ٢٧.

<sup>(٣)</sup> د. سعد أبو الرضا: الصير الترامى (دراسة نصية)، ط٣، المجموعة المتحدة للطباعة، ١٩٩٨، ص ١١٦.

وطنتا ؟ كل إنسان بالعالم إله الحق بالوطن

والفلسطيني.. ما إله وطن

إلى قوله: بُنِقَاتِلْ يا شباب لنثبت شخصيتنا الفلسطينية

لنثبت قضيتنا. ومحتوى شخصيتنا هادى هو

الإنسان القداني، الثائر الفلسطيني المقاتل ضد

النازية الجديدة. ضد العنصرية المدعمة بالامبريالية العالمية.

وإيماننا في فلسطين حرة. فلسطين ديمقراطية

فلسطين متعددة الديانات، وجزء من العالم العربي

فلسطين عادلة تقدمية. فلسطين إنسانية<sup>(١)</sup>

فهنا طرح القائد الفلسطيني المبررات التي دعته للنضال كقادر فرض عليهم، حيث إنهم لا إرهابيون، ولا دميون كما تروج لذلك الدعايات الصهيونية، والامبريالية العالمية.

ثم يعرض علينا الكاتب عملية فدائية من العمليات التي تمثل نضال المقاومة الفلسطينية، وذلك عندما يهاجمون أحد مصانع الذخيرة الإسرائيلية، حيث يمثل (أبو شريف) قلب هذه العملية، وقد أتى الكاتب بهذه الشخصية من الواقع المعاش، فهو ذلك القداني الفلسطيني الذي يعيش في مخيمات اللاجئين، وهو محور العلاقات الدرامية خلال هذا العمل، حيث نلتقى به وهو يستعد مع مجموعة من الفدائيين لنسف مصنع الذخيرة، ويلقى الضوء على أبو شريف الذي حملته أمه برتقالة ليزرعها على قبر أبيه، ثم بعد ذلك مع تطور الحدث يتضح جزء من ماضي أبو شريف عن طريق الحلم، وهنا يوظف الكاتب الحلم كوسيلة تعبيرية عن أبعاد العلاقة بين الصهاينة والعرب، فيصاب أبو شريف، ويقع في غيبوبة، يحلم خلالها أنه عاد إلى بيته

(١) المسرحية: ص ٢٨-٣٠.

الذى لم يعد بيته، ويلتقى (بنطاليا) صديقة الطفولة، والمجندة الإسرائيلية حالياً، ويدور حوار بينهم، وللحظة يسود الود، وهو ود قديم يوم أن كانا جيراناً.

أبو شريف: مش انت نادية: أنا فتحى

الفتاة الإسرائيلية: فتحى ؟

أبو شريف: أى.. كنا صغار وكنت ساكن هون فى ها الدار مش انت

ناتاليا وكنت ساكنة فى الدار المقابلة

الفتاة الإسرائيلية: فتحى.. تفضل.. شو ها المفاجأة<sup>(١)</sup>.. الخ.

ولكن اللحظة الراهنة، لا تلبث أن تبدد أمام الواقع المر الذى خلقتة الصهيونية العنصرية، والقوى الاستعمارية يوم وجدت إسرائيل. وهنا يتشكل الجانب الآخر من علاقة المفارقة، فهاهى (ناتاليا) تكتشف فى صديق الطفولة الفدائى الفلسطينى، فشهرة فى وجهه بندقيتها، محاولة استجوابه، بعد أن تكون قد استدعت قوات الشرطة للقبض عليه.

أبو شريف: (بدهشة) أنت جنديّة ؟

الفتاة الإسرائيلية: قف ! لا تتحرك !!

ارفع يديك فوق رأسك.

أبو شريف: عربيتى ؟

الفتاة الإسرائيلية: يا وغدا ظنيتك مت لما أطلقت عليك النار عند مصنع

الذخيرة<sup>(٢)</sup>

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٣٩.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٤٤.

من خلال هذه القصة، يكشف الكاتب عن كراهية الصهاينة الشديدة للعرب، كما يبرز بسالة المناضل الفلسطيني، ويعد هذا الحلم وسيلة تعبيرية لتكثيف العلاقات الدرامية وتعقيدها، وتصعيد الخط الدرامي.

كما يتقاطع هذا الموقف النضالي لأبي شريف وزملائه درامياً مع خط تتابع صور المذابح، والتصف، والقهر الذى يتزله الصهاينة بالعرب، وكان بالكاتب وهو يقابل بين النضال الفلسطيني المسلح، وعنف الصهاينة يؤكد أن الحل العسكرى هو السبيل الوحيد. كما أن الكاتب بهذا يخترق واقعنا، واقع النكسة وهزيمة يونيو ١٩٦٧، التى أصبحت تاريخاً بعد أكتوبر ١٩٧٣، موحياً بالخط النضالى لمواجهة العدو<sup>(١)</sup>، حيث ينتقل الكاتب من معركة دير ياسين سنة ١٩٤٨ إلى يونيو سنة ١٩٦٧، مبرزاً بعض نماذج لعمليات القتل، والتعذيب القهرى لعدة قرى، مجسداً لمظاهر القتل الجماعى للفلسطينيين، وذلك من خلال استخدام شريط مكتوب بحروف الصحف الممزقة فى حجم كبير، ويتحرك فى قفزات كشريط آلة التيكى، ومكتوب أسماء المدن والقرى التى أبيدت، وارتكبت فيها أبشع المجازر<sup>(٢)</sup>، وفى الجانب الآخر يأمر الضابط بقتل من يجذوه، وهو فى حالة مرح وسعادة شديدة.

الضابط: (فى الميكروفون) القتل الرجال وعمر البنات<sup>(٣)</sup>

وهنا يحدث التناقض الذى يستخلمه المسرح التسجيلى، فعند صراخ النساء، يصاب الجنود الصهاينة بحالة مرح هستيرى.

<sup>(١)</sup> د. سعد أبو الرضا: التعبير الدرامى، مرجع سبق ذكره، ص ١١٧.

<sup>(٢)</sup> النظر المسرحية: ص ٤٥ : ٤٦.

<sup>(٣)</sup> المصدر نفسه: ص ٤٦.

وعن طريق الاستدعاء الدرامي للضابط (مناحيم بيجين) يعرف نفسه - وهو سمة من سمات المسرح السياسي، بأن تعرف الشخصية نفسها للمشاهدين - حيث يكشف الكاتب بواسطة حديث هذا الضابط عن مظاهر الفزع، والفرار، والهلع الذى أصاب العرب.

الضابط: (يخاطب الجمهور بنبرة شاهد هادئة) أنا مناحيم بيجين رئيس الأرجون سابقاً. سيطر الرعب على عرب إسرائيل نتيجة لمذبحة دير ياسين، وفي أنحاء البلاد بدأ العرب يفرون هلعاً قبل الاصطدام بالقوات اليهودية، لا بسبب ما حدث في دير ياسين فحسب، بل لما حبك حول دير ياسين من دعاية ساعدتنا على أن نشق طريقنا إلى معارك أخرى في الميدان<sup>(١)</sup>.

ويحدث التضاد عندما يفرغ الضابط من وصف الهلع الذى أصاب الفلسطينيين في دير ياسين، حيث يغنى، فيكون التناقض بين رعب الشهيد والغناء، وهذا التناقض كقيمة درامية يتيح للمشاهد مساحة للتفكير فيما يطرح أمامه، من أجل أن يتخذ موقفاً بشأنه، حيث لا يقبل العربي أن يأخذ أرضه وعرضه برحمة من إسرائيل.

الضابط: (يغنى في الميكروفون) خذ يا عربي عرضك أو أرضك أو عمرك من رحمة إسرائيل. شعب الله المختار، احنا اللي قسمنا، وانت اللي تختار

الجنود الإسرائيليون: (يغنون) اسرع. اسرع. اسرع. لا تتردد لا تلتفت

الضابط: حواليك النار

الجنود: النار النار النار

الضابط: (لأحد جنوده) نفذ لا تسألني أبطاهم يقتل.

(١) المرجع السابق: ص ٤٦ : ٤٧.



اقتل أبطاهم بالنار

النار النار النار<sup>(١)</sup>.

الجنود

وينسحب الجنود وضابطهم بسرعة، بينما اللاجئون الفلسطينيون يسرون وهم في محلهم وسط المسرح بالتمثيل الإيمائي، عن طريق استخدام الأفلام السينمائية، حيث صوت الطائرات وهي تقذف طابور المهاجرين بالقنابل، ويستخدم الطيارون أقنعة مبالغ في وحشيتها، وموحية ببشاعة عملهم، وهم يغنون، بينما القنابل انحرمة دولياً تتساقط على الأبرياء العزل<sup>(٢)</sup>. ومن خلال هذا التناقض الحادث، أراد الكاتب أن يستثير المشاهد، ويستفزه، من خلال توعيته عقلياً، وتوتره انفعالياً، ليتخذ موقفاً رافضاً للسلوك الصهيوني، حيث "إن الوعي العقلي، والتوتر الانفعالي، يتناسجان تناسجاً رفيعاً في مسار جدلي بالغ الحيوية والتدفق، بحيث يصبح الجانب التسجيلي في المسرحية غنائياً، ويصبح الجانب الغنائي تسجيلياً، وبميت تصبح الأفكار، والحقائق، وقائع وأحداثاً متوترة، وتصبح الوقائع والأحداث أفكاراً وحقائق. نسج مسرحي فريد، بالغ الرهافة، لا يتوقف عن النبض الدرامي، في الوقت الذي لا ينقطع عن التوعية العقلية"<sup>(٣)</sup>.

وبتوظيف أسلوب الاستدعاء للشخصيات درامياً في بناء هذا العمل، يبين الكاتب بواسطة الطيارين الإسرائيليين عن قسوتهم ولا مسئوليتهم، إذ إنهم يضربون العرب بالنابالم المحرم دولياً، وذلك تنفيذاً للأوامر التي تصدر لهم من قيادتهم، بدون عواطف أو رحمة.

<sup>(١)</sup> المصادر السابق: ص ٤٧ : ٤٨.

<sup>(٢)</sup> انظر المصدر نفسه: ص ٤٩.

<sup>(٣)</sup> محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٣.

المصحفي: صف لي شعورك أثناء أداء العملية التي كلفت بها  
الطيار الأول: أشعر بنشوة العامل الذي أنجز عملاً متقناً  
الطيار الثاني: كيهودي شرقي لا أعلم بالضبط إن كنت أحب عملي أم لا. ولكن أعلم أن على الجندي أن ينفذ أوامره بدقة. وبدون عواطف.  
الطيار الثالث: سيدي. أنا أفهم الرحمة التي تنطوي عليها الحرب الخاطفة.. إنجاز المهمة في أسرع وقت معناه إنجازها بأقل عدد من الضحايا<sup>(١)</sup>

ثم ينحسر الأسلوب التعبيري لحظة مفسحاً للأسلوب التسجيلي الفرصة لتبصع العوامل التاريخية للقضية الفلسطينية، بداية من وعد بلفور، وهجرة مليون فلسطيني عام ١٩٤٨، ونهاية هجرة نصف مليون آخر تقريباً في عدوان ١٩٦٧، فيعمق الكاتب من الموقف، كاشفاً عن منتهى الظلم، وذلك بتقديم عدد من الإحصائيات يبين من خلالها وسائل القهر غير الإنساني، من حيث تحول العرب من ملاك لغالبية الأرض إلى قلة مالكة، وبعد أن كانوا يمثلون أضعاف عدد اليهود، إذ هم بعد الطرد والتهجير والمذابح يصبحون أقلية، في مقابل هجرة اليهود إلى فلسطين، وهذا بفضل ما قدمه الاستعمار والامبريالية العالمية، من عون لليهود، متجاهلين كل الحقوق العربية.

بلفور: (يعلم) إن حكومة جلالة الملك تنظر بعين العطف إلى إقامة وطن قومي في فلسطين للشعب اليهودي، وسوف تبذل أفضل جهودها لتسهيل بلوغ هذه الغاية.  
الشاب ١: سكان فلسطين سنة ١٩١٨ - ٧٠٠ ألف منهم ٥٦ ألف يهودي،

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ٥٠ : ٥١.

نسبة اليهود إلى عدد السكان ٨ في المائة.

الفتاة: سنة ١٩٢٢-٧٤٣، فيهم ٨٣ ألف يهودى نسبتهم ١١ في المائة.

الشباب ٢: سنة ١٩٤٤-١,٧٢٤,٠٠٠، منهم ٥٢٨ ألف يهودى، ٣١ في المائة.

الفتاة: سنة ١٩٤٨ سنة النكبة، ٢,٠٨٠,٠٠٠، فيهم ٧٠٠ ألف

يهودى، بنسبة ٣٣ في المائة.

الشباب ١: اليهود وهم ثلث السكان يملكون أقل من ٦ في المائة من أرض فلسطين.

الفتاة: من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٧، استقبلت إسرائيل ٦٦٠ ألف مهاجر

يهودى وطردت إسرائيل سنة ١٩٤٨ مليون فلسطينى عربى وسنة

١٩٦٧ - ٤٠٠ ألف عربى فلسطينى<sup>(١)</sup>.

كما تطرح المسرحية مؤامرة التقسيم، مستخدمة اللوحات تارة، والتحليل المنطقي تارة أخرى، والتمثيل الصامت مرة ثالثة. وتنتهى هذه المأساة من القتل، والتشريد، والضياغ، والمؤامرات الدولية بتشريد الشعب الفلسطينى، وعلى ستارة الخلف، وببطء تتعاقب بالتبادل صورة معسكر للاجئين، وصورة نيكسون، وجولداماثير يضحكان، وكأفهما يضحكان منا وعلينا، وبذلك يستثير جمهور المشاهدين من خلال هذا التناقض؛ ويجعلهم في حالة يقظة وتفكير دائمين.

ويضعف الكاتب من الأثر الدرامى من خلال تعريف الفتاة الفلسطينية (سلمى) بنفسها بشكل مباشر كنموذج للاجئين، كنموذج من مظاهر التشريد والضياغ.

<sup>(١)</sup> انظر المسرحية: ص ٥٢-٥٩.

سلمى: أنا العائدة الفلسطينية سلمى، من معسكر السبريج ما بديش  
أحدثكم عن حالي، بدى أحدثكم عن حالكم. انتم مش عرب ؟  
انتم مش بشر ؟ هيك حالي وحالكم. دمي برف من جراحكم.  
دمكم برف من جرحي من عشرين سنة كنت لسة طفلة. ما  
بدى أحكى لكم، كيف طوق الصهاينة ديارنا بالنار، حتى تفزعت  
الناس للصحراء... ضلينا في الصحراء بلا منونة بلا مى. لا  
يجاوننا غير صدى صيحاتنا<sup>(١)</sup>

فسلمى هنا تطلق الصرخة، وهي صرخة فلسطين، حيث تستحيل سلمى  
بمقتضى الأسلوب التعبيري إلى كل صوت فلسطيني، والمغنون يدعمون هوية سلمى  
كفلسطين، حيث إن الكاتب قد استعان ببعض الأبيات للشاعر الفلسطيني (محمود  
درويش) لتجاوب صرخة الغضب التي تطلقها سلمى:

المغنون: رأيك أمس في الميناء  
مسافرة بلا أهل، بلا زاد  
جريت إليك كالأيتام  
لأسأل حكمة الأجداد  
لماذا تسحب البشارة الخضراء  
إلى سجن ؟ إلى منفى ؟ إلى ميناء  
وتبقى رغم رحلتها  
ورغم مواجع الأسلاك والأشواق  
تبقى دائماً خضراء<sup>(٢)</sup>.

(١) المصدر السابق: ص ٦٦-٦٥.

(٢) النظر المسرحية: ص ٦٤-٦٥.

فقطع حكاية سلمى هنا بأشعار محمود درويش؛ إضافة إلى النقل من الأسلوب النثرى لحكاية سلمى إلى قصيدة محمود درويش الشعرية، من شأنه أن يكسر أى استغراق للمشاهدين، ويجعلهم فى يقظة تامة للتفكير فيما يطرح أمامهم.

وعن طريق الإضاءة، والانتقال فى الزمان والمكان، يجد الكاتب قصة أبى شريف — الذى يفى من إغماءته السابقة — مع رفاهه فى معركة نضالية أخرى، وفى الخندق، وقبل أن يصاب هذه المرة الثانية، عندما أصر على التصدى لمجموعة من الصهاينة بالقاء قبلة عليهم، يحكى أبو شريف ما كان منه عندما رأى مظاهرة تناصر إسرائيل بألمانيا، وذلك أيام نكسة ١٩٦٧، حيث يكشف الكاتب من وراء ذلك عن ربط الأحداث فكرياً، فضلاً عن إظهار تضليل الصهاينة للرأى العام العالمى. وقد حاول أبو شريف أن يتصدى للمتظاهرين، ليوضح لهم الحقيقة، فيسأل من قبل إحدى الإذاعات العالمية سؤالاً طالما سئل عنه وهو بسجون إسرائيل:

المذبة: لما تكروهون إسرائيل؟

أبو شريف: غريبة. لما كنت مسجون فى سجن صرند كان كل يوم يقتادنى سجانون للمحقق، معصوب العينين، مقيد اليدين، ويسألنى نفس

السؤال<sup>(١)</sup>

فهنا تستدعى المواقف النضالية، بعضها بعضاً، ومن ثم يقدم الكاتب أبا شريف وهو يواجه السؤال نفسه بسجون إسرائيل، حيث الإجابة نفسها، بل هى الإجابة الوحيدة، فهو بلا وطن، ووجود إسرائيل يعنى إلغاء فلسطين.

المذبة: ... ما رأيك بحق دولة إسرائيل فى الوجود؟

أبو شريف: كل إسرائيلي يعيش الآن فى إسرائيل فى منزل شخص عربي لم يجر

<sup>(١)</sup> انظر المسرحية: ص ٧١.

في التنازل عن ملكه كل إسرائيلى يعيش الآن في إسرائيل لأن  
عربياً طرد من أرضه. إسرائيل قامت لأن دولة فلسطين أريد لها  
ألا تكون. وجود إسرائيل مجد ذاته هو إلغاء لوجود دولة فلسطين  
المذمومة: ... هذا يعنى رفض ومقاومة دولة إسرائيل. كما يعنى انك تنتمى  
لنظمة إرهابية<sup>(١)</sup>.

فهنا نلاحظ اتفاق الإذاعة الأوروبية مع سجون إسرائيل في نفس السؤال  
ونوعيته، كما يكشف عن دور الصهيونية في استغلال وسائل الإعلام الأوروبية  
لصالحهم. فأبو شريف هنا يعلن حقيقة ما تعرضت له أمة كاملة، وليس ما تعرض له  
هو شخصياً، حيث يمثل هنا ضمير الأمة، ولكنه كإنسان لا نستطيع أن نفصله عن  
ذاته، فالفريد فرج هنا لم يجرده من إنسانيته، ولم يتركه هكذا إنساناً وحسب، بل  
وضعه في قالب قومي ووطني، معبراً عن ضمير الأمة العربية بشكل عام، والفلسطينية  
بشكل خاص.

وهنا يهدد الكاتب للخروج من الخاص إلى العام، ومن المستوى الفردي إلى  
المستوى الذي يتحول بمقتضاه الفرد إلى كل إنسان، فالمتهم (أبو شريف) هو كل من  
يصر على هويته كفلسطيني.. حيث يصرخ في نهاية المحاكمة، ملقياً بصرخته في وجه  
العالم أجمع بأنه فلسطيني.

أبو شريف: فلسطيني، أهلى فلسطينيون، أجدادنا  
وأبناءنا فلسطينيون، إخوتى ورفاقي فلسطينيون  
بلادنا فلسطين.. الأرض والمدن والطرق والأفمار  
والبحر والبيارات والأشجار.. نحن الشعب  
الفلسطيني. نحن الدولة الفلسطينية<sup>(١)</sup>

<sup>(١)</sup> المصدر نفسه: ص ٧٢-٧٤.

لالصوت هنا ليس صوت أبو شريف، بل هو صوت كل فلسطيني، هو صوت التلميذة الفلسطينية أثناء استشهادها وهي تلقي بقلبها<sup>(١)</sup>، وصوت الشهداء، شهيداً بعد آخر، وصوت أهالي الشهداء<sup>(٢)</sup> الذين يستعدون للمزيد من القداء والتضحية، من أجل استعادة الهوية والوطن، وصوت الأحرار في هذا العالم. فجميع هذه الأصوات هي صوت واحد، يعلن انتهاء المذلة والقهر، وبدء لحظة القداء، والتضحية، بحرق هوية اللاجئي، واستعادة هوية الفلسطيني.

وينتهي الفصل الأول من المسرحية، وفصائل المقاومة تستعد لفتح الأبواب لحرية بلادهم.

المجموعة: وإلى القدس تقدم !  
الفتح الأبواب لحرية بلادنا  
ارفع الرايات ترفرف  
قطع الأسلاك تقدم  
فجر الأسوار تقدم  
في طريق يالفا تقدم !  
في طريق حيفا.. تقدم !<sup>(٣)</sup>

ويستمر الكاتب في الفصل الثاني في عرض الصور الفلسطينية المرتبطة بالنضال، للكشف من ورائها عن الأهداف الإنسانية للفلسطينيين.

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ٧٦.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٧٧.

<sup>(٣)</sup> نفسه: ص ٧٧-٧٩.

<sup>(٤)</sup> نفسه: ص ٨١ : ٨٢.

القائد: حربنا حرب تحريرية ضد كيان عدواني مفتصب محتل.....<sup>(١)</sup>

ويصف في المقابل السياسة الصهيونية التي تروج للهجرة إلى فلسطين، وضغوطهم على يهود الخارج للهجرة إلى فلسطين.

المليونير: سأضطهدهم. سأعذبهم رحمة بهم. الملاعين  
اليهود. أفادت النازية قضيتهم والأغبياء يلحون  
على رفع أجورهم. المشروع كله والوطن نفسه في  
مأزق، وهم يريدون الاستقرار.....<sup>(٢)</sup>

كما نلاحظ الازدواجية في شخصية المليونير، وهذه الازدواجية والتناقض قد يكسبها بعض الثراء للتعرف على طبيعة الشخصية الصهيونية.

المليونير: لا أريد إلا أن أكون طيباً، ولكني مضطر دائماً  
للدفع في صندوق الضمير. ألمان بنشأتي  
وعواطفى، أمريكي بثروتى، ليرالى بالميل  
وعنصرى بالضرورة، لأنى آخر الأمر لست إلا يهودياً  
مسكيناً، لم أكن إلا عاتناً ونافعاً لأبناء دينى  
صديقاً وعدواً لأصدقاءهم، فى الأصل أعداء  
وأعداء لأنهم فى الأصل أصدقاء، مزدوج الشخصية  
غاضب، وحائر.. ويلي من العالم وويل العالم منى<sup>(٣)</sup>.

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٨٦.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٩٩.

<sup>(٣)</sup> نفسه: ص ١٠١.



وعلى الرغم من ذلك يكشفوا خرافة ما أغروا به، وأن ما وعدوا به كله أكاذيب، ثم يتغير المشهد، ويأتي القومسيونجي يعرض بضاعته، ويعلن عنها، حيث يبيع كل شيء بليرة إسرائيلية:

القومسيونجي: كل شيء بليرة إسرائيلية. القدس في النظارة بليرة واحدة. قبة المسجد الأقصى. كنيسة القيامة بليرة واحدة. صليب المسيح. عباءة صلاح الدين سيف أحمد باشا الجزار بليرة...<sup>(١)</sup>

فهنا يمزج الماضي بالحاضر، حيث يبيع أي شيء عبر كل المجازر والحن، ليظهر القتل تطهيراً زائفاً من الإحساس بالذنب، ويلجأ إلى التعريف بشخصيته، وهي سمعة من سمات المسرح السياسي لكسر الإيهام، وشد انتباه المشاهدين:

القومسيونجي: ...أنا البائع المتجول .."القومسيونجي" من آلاف السنين أنا كالغربان أتبع الجيوش والأربطة وحجافل الجماعة. أشم الطوفان وأسبقه إلى مسقط نكته أهبط على القتلى وأجردهم من متاعهم ..وأبيع كل هذا لكم ..أنتم تأكلون لحماً من تلك الجثث ...بليرتين أبيعكم عربي بزيه القومي. عربية بنقابها وعندى لكم مفاجأة الموسم. المخطوط هو الذي ستكون من نصيبه بليرة واحدة فقط لا غير .. العدالة.....<sup>(٢)</sup>

فالقومسيونجي والمليونير الأمريكي يعدان من قيم الوجود الإسرائيلي الزائف .. فيخفي القومسيونجي بعد أن باع العدالة بليرة واحدة، ثم يبرز لنا العدالة الإسرائيلية كقيمة ضائعة في إسرائيل، وذلك من خلال وقائع أثبتتها المحكمة المركزية

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ١٠٢.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ١٠٣ : ١٠٤.

الإسرائيلية فيما يخص مذبة كفر قاسم، فبالرغم من تقديم القتلة للمحاكمة، فإنها محاكمة سخر الكاتب منها، وأدائها لتواطؤ المحاكمين، أو القضاة أنفسهم مع القتلة، كما توأطأت كل القيادات العسكرية، والصحفية، والدينية، والأكاديمية، والأدبية، والفنية للصهيونية.

الشباب ١: شموئيل ملينكي مأجور. متهم بقتل ٤٣ مواطناً مع الترسد. مذنب. السجن ١٧ سنة يستأنف الحكم في المحكمة العسكرية العليا  
تخفف إلى السجن ١٤ سنة. رئيس أركان الجيش  
يخفف الحكم إلى السجن ١٠ سنوات. رئيس  
الدولة يخفّضه إلى السجن ٥ سنوات. لجنة إطلاق  
سراح المسجونين تخفف ثلث المدة... الخ<sup>(١)</sup>.

فهذه محاكمة هزلية، بل إن كل سفاح صهيوني يعد بطلاً ووطنياً، ويحصل على أعلى الرتب والنياشين في الدولة الصهيونية، وهذه هي العدالة الإسرائيلية.

ومن خلال المشاهد السابقة، لا يملك القارئ أو المشاهد إلا أن يحكم بتجرد هذا المجتمع أو الكيان - وعلى كل مستوياته - من أبسط معاني الإنسانية، أو العرف الدولي في معاملاته، لاسيما عندما يؤكد الكاتب ذلك بإشارة على لسان الصحفي (عاموس) على أن المؤسسة العسكرية الصهيونية تجعل لليهود قوانين خاصة، وتعامل العرب في فلسطين المحتلة وفق قوانين أخرى ظالمة، وكذلك كل ما يتعلق بالتعليم من خلال الإحصائيات والأرقام<sup>(٢)</sup>.

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ١٢١.

<sup>(٢)</sup> انظر نفسه: الصفحات ١١٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠.

لذلك نظراً لتجاهل زعماء الصهيونية والامبريالية العالمية للحقوق الفلسطينية، نتخمن أن تكون الثورة المسلحة هي الخيار الوحيد أمام الشعب الفلسطيني، بحثاً عن هويته الضائعة منذ أن ضاعت الأرض... لقد حدد ألفريد فرج، وشرح طبيعة القوى التي يواجهها النضال ضد الاستعمار.. وطبيعة الحرب التي تخوضها إسرائيل المدعومة من قوى الامبريالية العالمية<sup>(١)</sup>، والحدود الآمنة التي تبحث عنها، إنما ليست حدوداً جغرافية، ولكنها الحدود التي لا تقف وراءها أية حواجز جغرافية.

ثم تختتم هذه الصور بامتداد قصة (أبو شريف) ليستكمل الكاتب بناءه من خلالها، فهذه (أبو شريف) بين رفاقه، وقد أصيب، وقيل استشهاده لا ينسى أن يزرع البرتقالة التي كانت أمه قد أعطتها له ليغرسها عند قبر أبيه، حيث يتنقل الكاتب من الأسلوب الواقعي إلى الأسلوب التعبيري، فيتجه أبو شريف إلى المقابر ليزرع البرتقالة عند قبر أبيه:

أبو شريف: هلا وريني قبر والدي

عمران: (ينهض) ايش اسمه؟

أبو شريف: القاسمي

عمران: وامي مات ؟

أبو شريف: ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦

(يتجهان إلى مقبرة في قاع المسرح على ربوة)

أبو شريف: (يخرج من جيبه البرتقالة) أمي أعطني

هادي البرتقالة وأوصني أزرعها هون..

عمران: حطها وأنا أسقيها<sup>(٢)</sup>.

<sup>(١)</sup> انظر: فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٢.

<sup>(٢)</sup> المسرحية: ص ١٣٧.

وهذا يدل على التصاق الفلسطيني بأرضه، فحين يذكر أبو شريف لحارس المقبرة اسم أبيه، وحين يحدد له يوم ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ يوم وفاة والده، فإن هذا التاريخ يذكرنا بتاريخ مذبحه كفر قاسم، والتي اغتيل فيها ٤٣ فلسطينياً أثناء عودهم من عملهم، وهنا يرتبط الخط الخاص بالخط العام<sup>(١)</sup>، حيث احتلت مذبحه كفر قاسم، وعمليات الاضطهاد الصهيوني للفلسطينيين جزءاً كبيراً من الفصل الثاني، كما اكتملت معرفتنا بمجموعة العوامل التي صنعت من (أبو شريف) هذا الإنسان المتوهم المتوتر معاً، حيث نشأ طفلاً في أرض فلسطين، التي ارتفع عليها العلم الإسرائيلي عام ١٩٤٨، وفي كفر قاسم على وجه التحديد، عرف أبو شريف ربما دون زملائه معنى أن يكون الإنسان غريباً داخل وطنه وخارجه، معنى أن يجب الإنسان وأن يكره، أن يجب الأرض، وأن يكره ويحقد على محتلي الأرض، معنى أن يتشرد في أصقاع الأرض، وأن يتشرد ويتم داخل وطنه، معنى أن يسقط الشهداء دون أي ذنب اقترفوه، معنى أن يعود الإنسان متسللاً في الظلمة إلى أرض هي أرضه، ومغتصب الأرض يعربد فيها في وضوح النهار.

وهنا تستكمل كلمات (أبو شريف) التي ألقاها قبل أن يستشهد كل أبعادها، وكل معانيها. كما استطاع الكاتب أن يلم بعناصر شخصية المناضل، ووازعه القوي لتحرير بلاده، وقد تحدث عن ذلك بقوله: "يتألف هذا الوازع بالضرورة من عناصر العزة الإنسانية، كما يتألف من عناصر النكبة الوحشية، لذلك لم أستطع تصويره في نضاله اليومي إلا محاطاً بعناصر قضيته.. العنف الصهيوني، العذاب الفلسطيني، المقاومة الصلبة، الأمر البارد للإمبريالية العالمية.. لم أستطع تصويره إلا من خلال القضية الفلسطينية ذاتها، هذا ما اجتذبنى إلى الشكل المسرحي الجديد.. (الوثنائقي) أو

<sup>(١)</sup> انظر: د. لطيفة الزيات: النار والزيتون أفضل العروض عن القضية الفلسطينية، مجلة تراث المسرح، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٣، سبتمبر ٢٠٠٢، ص ٧١.

(التسجيلي) والمسرح (الكلي) أو (الشامل) بما يضمه من ألوان الفنون التعبيرية، دراما، وغناء، ورقص، وإيماء، وخيال ظل، ولوحات فوتوغرافية.. الشكل الذي ازدهر باسم (المسرح السياسي) بكل ما فيه من حض وإثارة<sup>(١)</sup>.

وفي نهاية المسرحية، نلاحظ أن ما بدأت به انتهت به، حيث تدعو كل شباب العالم للمشاركة في الثورة ضد الظلم والاستعمار:

الجميع: هاتوا الشهيد هاتوه

هاتوا العريس هاتوه

وبعلم الثورة لقوه

يا فرحة أمه وأبوه

أنا أمه يا فرحة أمه

أنا عرسه في ليلة دمه

يا تراب الحرية ضمه

يا اخواته للثورة انضموا

زغروته ياللا حيوه

المنفى: ادفن مليون لهم في سكتهم

سدد كاتيوشتك لأبراجهم

وأمان أرفع، وزناد جهز

اطلق !

يسقط الاستعمار والصهيونية

ولتسقط أعمدة النازية

ولتحيا بلادي. حرة يا بلادي<sup>(١)</sup>

<sup>(١)</sup> المسرحية: كلمة المؤلف، ص ١٤٩ : ١٥٠.

من خلال تحليلنا للمسرحية، نلاحظ أن المسرحية تشتمل على ثلاثة مستويات هي: المستوى التسجيلي أو الوثائقي، والذي يقدم أبعاد القضية في ماضيها وحاضرها، ويضعها في ظل المتغيرات العالمية، إزاء الصهيونية والامبريالية العالمية، وأهدافها لتحرير الأرض والإنسان، وهذا المستوى اتخذ أكثر من غمط، فهناك غمط الشباب الأول، والثاني، والثالث، والفئة الذين يتبادلون فيما بينهم بصوت تقريري التعليق، أو ذكر الحقائق، وهناك الضابط، والمذبة الإسرائيلية، أو الألمانية الغريبة، وهناك الضباط، والشهود الإسرائيليون.. وما إلى ذلك.

كما أن هناك المستوى التعبيري، والذي يتحول بمقتضاه الفرد، فيصبح رمزاً لشعب بأكمله، والذي يخلط بمقتضاه الخاص بالعام، والحلم بالحقبة، في محاولة لإضفاء صفة العمومية على ما هو شخص.

ثم هناك المستوى الواقعي أو الفردي، والذي نرقب من خلاله الفدائيين، وبينهم أبو شريف، حيث يقومون على طول المسرحية بعمليات فدائية.

وقد استخدم الكاتب في مسرحيته، كمشرحية تسجيلية سياسية معظم عناصر المسرح الشامل، ومعظم عناصر كسر الإيهام، من تمثيل صامت، واستخدام الأفلام السينمائية، والأقنعة، والغناء، والميكروفون، وفكرة التناقض، حيث إن هذه كلها من شأنها أن تبقى المشاهد في لحظة تامة ليتخذ موقفاً تجاه ما يحدث.

فالصور هنا في هذه المسرحية هي جميعاً صور نضالية لقضية واحدة، وإذا كان التطور الزماني يشف عنه تتابع المواقف تاريخياً، فإن النمو الدرامي قد تأكد بقصة أبي شريف التي قاطعت تتابع الصور، بجانب قصتي تشريد أسرة (سلمى)، ومذبحة

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ١٤٣.

(كفر قاسم) باللّين أذكنا من إحساننا برؤية الكاتب<sup>(١)</sup>، التي تتمثل في أن الظلم والقهر لا يبدآن يقابل بالحرب والسلاح.

كما أن استخدام الكاتب لهذه القصص التي تتقاطع مع تتابع الصور، واعتماده على الوثائق والإحصائيات، واستدعاء الشخصيات التي تؤكد البعد التاريخي، والانتقالات الزمانية والمكانية، بجانب حلم أبي شريف، بالإضافة إلى الهدف السياسي الواضح في المسرحية، كل ذلك يؤكد أن ألفريد فرج حاول أن يزاوج بين الشكليات الملحمي والتسجيلي في المسرحية، "حيث استطاعت أن تولف موضوعها السياسي المحض تأليفاً خاصاً لا يفض من وضوحه السياسي، ولا يحد من قيمته الفنية"<sup>(٢)</sup>.

فالمسرحية تتطرق لقضية فلسطين كقضية نضالية، حيث تطرحها عن طريق الفعل النضالي الثوري ضد الاستعمار الصهيوني، معتمدة كشكل وثائقي على المستندات التاريخية لوقائع استيلاء الصهاينة على فلسطين، وتشعبت شعبها. وقد أكد ألفريد فرج الهدف من وراء استخدامه للشكل الوثائقي بقوله:

"..الذي قادني إلى اختيار هذا الشكل في الواقع، هو أن بدأت بمحاولة طرح شخصية الفدائي الفلسطيني على المسرح.. أن أضع على المسرح فدائياً حقيقياً، يعيش على أرض حقيقية، ويشترك مع زملائه في عملية حقيقية، وهو محتشد بمأساته، وبخبراته، وبذكرياته، وبملاقاته القديمة والجديدة، وبملاقاته حتى مع بنديته، وبأشائه، وبالأرض التي يعيش عليها.. وجدت أنه لا يمكن أن يعيش هذا الفدائي فوق المسرح دون أن نعرض على نفس خشبة المسرح بنفس الوقت هذه الأشياء التي صنعت شخصية الفدائي، هذا قادي إلى ضرورة ربط سلوك الفدائي بالحقائق، والأرقام، والمشاهد، والذكريات، والأحداث التي صنعت شخصيته. وأردت أن أضعها هي دائماً فوق خشبة

<sup>(١)</sup> د. سعد أبو الرضا: التصوير الدرامي، مرجع سبق ذكره، ص ١٢٠.

<sup>(٢)</sup> د. محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٢٤٥.

المسرح، لتكون العلاقة بين الفدائي، وبين العالم الذي يعيش فيه، والحياة التي عاشها ويعيشها، علاقة وثيقة وحية، وحاضرة أمام الجمهور. هذا هو ما قادني إلى أن أتخذ الشكل التسجيلي ليكون إطاراً للعمل الفني الذي قننته في النار والزيتون<sup>(١)</sup>.

ويذكر ألفريد فرج "أن أبا عمار الزعيم الفلسطيني بعد حضوره للعرض، قال لممثلني النار والزيتون: أنا لا أتصور الثورة بغير فن... فإذا كانت هذه نظرة زعيم الثورة الفلسطينية للفن، فأحب أنا أيضاً أن أضيف: إنني لا أتصور الفن بغير المحتوى الثوري"<sup>(٢)</sup>.

وبالفعل، فقد استطاع ألفريد فرج أن يمتلك ناصية الحرفة المسرحية، فهو ذلك المثقف الملتزم بقضايا الواقع، والمشتبك نظرياً وعملياً بمشاكل المجتمع، سواء السياسية، أو الاقتصادية، أو الثقافية، والطامح بكل روحه لإيجاد حلول حقيقية لهذه المشاكل. كما أن خطابه المسرحي لم يسقط في المباشرة والتقيرية، بل على العكس من ذلك، حاول أن يقيم مسرحه على أرقى تقاليد المسرح العالمي، من حيث شمولية الفكرة، والرقى بالصراع الدرامي على أعلى مستوياته، وخلق لغة فنية بها كل مواصفات اللغة الدرامية، وابتكار نماذج درامية تتجسد فيها مأساة الإنسان، ويتجسده الدائم عن الحق، والعدل، والحقيقة، في عالم يقوم على الظلم، والباطل، والوهم<sup>(٣)</sup>.

لذا يمكن القول إن مسرح ألفريد فرج يحتوي على ملامح وقيم فكرية وفنية عالية، كما أنه فن أخلاقي وسياسي، ينشد الانسجام الاجتماعي، ويعبر عن التطلعات

<sup>(١)</sup> ماجد السامرائي: ألفريد فرج وحديثه عن المسرح في واقعه الراهن، مجلة المسرح والسينما، العددان السابع والثامن (بغداد آذار ١٩٧٣)، ص ٤٦.

<sup>(٢)</sup> هاني مطاوع: ثمانية عشر عاماً من عمر المسرح والثورة، مجلة المسرح، ع ٧٤، سبتمبر / أكتوبر ١٩٧٠، ص ٢١.

<sup>(٣)</sup> قايد دياب قايد: فن المسرح عند ألفريد فرج، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٦، ص ١١١-١١٢.



الاجتماعية والسياسية". والواقع أن تلك الغاية الأخلاقية للمسرح، أى قيمته الاجتماعية، إنما جاءت من خلال تأثر ألفريد فرج برأى أرسطو فى الأخلاق والسياسة. حيث إن السياسة هى فرع من الأولى، فلئن كانت الأخلاق<sup>(١)</sup> فى نهاية أمرها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذى هو عضو فيه، فإن السياسة جزء منها؛ لأنها لا تريد شيئاً أكثر من أن يتحقق الخير للدولة فى عمومها. إذن فالمسرح أخلاقى بالضرورة.. والفن الجيد هو الذى يلتزم فى رسالته بالشخصية القومية، التى هى محصلة الأخلاق الاجتماعية من قيم ومثل عليا.

هذا ولا يتوقف المسرح عند ألفريد فرج عند كونه متبرأ للأفكار والمثل، وسبيلاً لتغيير الواقع، ونشيدان الحقيقة، وطلب الحرية والعدل، فهو كذلك لا ينسى أن المسرح فن غايته إمتاع الجمهور بالمتعة المسرحية الخالصة، وأن هدف أى مسرحية جيدة "إنما هو إثراء حياة المشاهد العقلية، والوجدانية، وتنويع الفن"<sup>(٢)</sup> من خلال استخلاص المنطق من السلوك وإثراء القيمة الفكرية للفعل الشخصى، حيث تشتمل شخصياته على قيم إنسانية شاملة، غايتها المعرفة بالنفس وبالآخرين، وترقية السلوك والفهم الاجتماعى.

يقول عنه لويس عوض<sup>(٣)</sup>: "إنه من الرجال الشجعان الذين تحملوا مسئولية الخلق الفنى، حتى فى أزمنة الأزمات، كما كان ابناً باراً لمصر الثورة، أثبت بالجد، والإخلاص، والموضوعية، أنه قادر على تجديد الحياة، وعلى التعبير بصدق عن وجدان مصر الجديدة".

<sup>(١)</sup> انظر المرجع السابق: ص ٢٨.

<sup>(٢)</sup> نبيل فرج: وجهاً لوجه، مجلة العربي، مارس ١٩٩٣، ص ٨٣.

<sup>(٣)</sup> لويس عوض: الثورة والأدب، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٣.

وعموماً، فإن المتبع للمسيرة الإبداعية لألفريد فرج، يلاحظ أنه في كل ما كتب، ابتداءً من مسرحيته القصيرة (صوت مصر) ١٩٥٦، التي كتبها أثناء العدوان الثلاثي على مصر، وحتى آخر مسرحياته المنشورة (ثورة الحجارة) ٢٠٠١، فإن الهاجس السياسي لم يخفت لحظة لديه، كما أنه كان متجاوباً مع القضايا المصرية للأمة العربية، واشتغال مسرحه على قيم درامية أثرت المسرح المصري في شكله وموضوعه.

## الفصل الرابع

### مسرح ما بعد الستينيات نماذج تحليلية

المبحث الأول:	مسرحية وطني عكا - عبد الرحمن الشرقاوي.
المبحث الثاني:	مسرحية رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام - محمود دياب.
المبحث الثالث:	مسرحية فويت علينا بكرة - محمد سلامي.



## المبحث الأول

### مسرحية (وطنى عكا) - عبد الرحمن الشرقاوى

يعد عبد الرحمن الشرقاوى<sup>(١)</sup> (١٩٢٠-١٩٨٧) رائداً من رواد الثقافة المصرية، ومبدعاً أدلى بدلوله في الشعر، والقصة، والمسرح، بالإضافة إلى مساهماته المتميزة سياسياً، وصحفياً، وفكرياً، ودينياً. فميلاد (الشرقاوى) كان موافقاً لتغيرات عديدة طرأت على المجتمع المصرى مع نهاية الحرب العالمية الأولى، وأهمها قيام ثورة ١٩١٩، ورغبة المجتمع في تحقيق الحرية والاستقلال، يقول الشرقاوى:

"نشأت في قرية صغيرة، حددت ملامح أفكارى منذ البداية؛ لأنها كانت دائمة الثورة على الإنجليز، وعلى الظلم الاجتماعى والسياسى، وفي سن مبكرة سمعت الهتاف بالحرية والعدل، وكنا ونحن أطفال في القرية نمشي وراء الرجال في المظاهرات، ونردد الهتافات، ومنذ هذه اللحظة تكون في أعماقي إحساس بكرهية الظلم، وضرورة الحركة في سبيل الحرية"<sup>(٢)</sup>.

فالارتباط الحى بين المبدع ومجتمعه، ومتغيرات عصره، هو الباعث الأول لتطور المبدع فنياً وفكرياً "فالفن لا ينفصل عن القضايا القائمة بين الناس، وعليه

---

(١) ولد عبد الرحمن الشرقاوى بقرية الدلاتون بمحافظة المنوفية ١٩٢٠ بمصر، وحصل على ليسانس الحقوق بجامعة القاهرة، وشغل عدة مناصب فكرية وسياسية، آخرها سكرتير عام للمؤتمر الأفريقى الآسيوى، تولى في ١٩٨٧/١١/١٠.

انظر: د. سعد أبو الرضا: في الدراما (اللغة والوظيفة)، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٩، ص ٢٣٩.

(٢) حديث عبد الرحمن الشرقاوى لجملة المسرح، نوفمبر ١٩٦٩، ص ٥٠.

بالتالى أن يستوعب هذه القضايا، ويعطيها تشخيصاً وأغودجاً عن طريق التعبير عنها وتمثلها فياً<sup>(١)</sup>.

وقد تناول (الشرقاوى) في مسرحه قضايا بعينها ظلت - خلال فترة إبداعه - تمثل ركيزة ثابتة، واحتفظت بشأها مع نموها وتطورها، لتصنع في النهاية مجمل أفكاره، ومبادئه، وقيمه، حتى في ظل تغير موضوع كل مسرحية أو زمانها، ومن هذه القضايا: الحرية، والعدالة، والسلطة، والحرب، والسلام، والمرأة.

ويمكن القول "إن اهتمامك الفنان في ملاحظة قضايا مجتمعه لا يعنى الغفلة عن القضايا الإنسانية العامة التى تتعدى حدود المكان، وتند عن الزمان كذلك"<sup>(٢)</sup>.

فقد تأثر (الشرقاوى) بالفكر الاشتراكي الذى تزايد بعد الحرب العالمية الثانية، ونظراً لارتباط الاشتراكية بمفاهيم الحرية الإنسانية، والعدالة الاجتماعية، والسلام العالمى، فقد وجد فيها كثير من المثقفين والفنانين الخلاص لجمعهم مما يعانى من تخلف اقتصادى، وتبعية سياسية، ونكوص اجتماعى.

وقد ارتبط (الشرقاوى) ببعض هؤلاء المثقفين، وانضم إلى جماعاتهم، وكان يرتاد حلقاتهم بانتظام<sup>(٣)</sup>، كما أن كتابات هؤلاء المثقفين كما يرى بعض الباحثين، ومنهم جماعة (الفجر الجديد) وأصدقاء (نشر الثقافة الجديدة) هى التى مهدت لقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، لما حملته من صور التمرد والثورة ضد الطبقة البورجوازية المهيمنة على السلطة<sup>(٤)</sup>.

<sup>(١)</sup> د. رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤، ص ١٣٠.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ٧.

<sup>(٣)</sup> انظر رفعت السعيد: تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠-١٩٥٠ دار الثقافة الجديدة، ط ١،

القاهرة، ١٩٧٦، ص ٢٠٩.

<sup>(٤)</sup> المرجع نفسه: ص ٢٣-٢٥.

وقد لعبت مجلة (الفجر الجديد) التي داوم الشرقاوى على الكتابة فيها دوراً مهماً في تاريخ الصحافة اليسارية، وقد لمع الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فيها، وكان يمثل نضج الوعي الفنى والفكرى معاً في هذه المجلة<sup>(١)</sup>.

وإذا كانت وظيفة الفن بعامة والأدب بخاصة الاهتمام بالإنسان، فالمبدع المسرحى يظل شاغله الأول في كل مسرحياته الإنسان وقضاياه الرئيسية، بل إن هذه القضايا كالحرية، والعدالة، والسلام، وغيرها، هي محور الأعمال الفنية الكبرى على مر العصور في الدراما، فما من كاتب إلا وتضمنت مسرحياته هذه القضايا، وإن اختلفت الرؤية، فلسفية كانت أو أخلاقية، أو سياسية، أو دينية<sup>(٢)</sup>.

فلا يوجد كاتب ملتزم يعيش خارج واقعه، أو على هامش عصره. فالبيئة الاجتماعية، وأوضاع العصر، بمثابة المادة الخام التي يتقى منها المبدع ما يسمى لطرحه، ويشكل الواقع عصب التجربة الفنية للمبدع. كما أن المسرحية الدرامية يجب أن تكون متطورة دائبة الحركة، تتولى عرض نفسها في مواقف الصراع، سواء عن طريق اللفظ، أو الحركة العضوية والبدنية، وحتى في لحظات السكون<sup>(٣)</sup>.

(١) المرجع السابق: ص ٢٠٩ : ٢١٠، وانظر كذلك الكاتب نفسه: الصحافة اليسارية في مصر ١٩٢٥-١٩٤٨، مكتبة مديونى، ط٢، ١٩٧٧، ص ١١٣.

(٢) للمزيد انظر: د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحى المعاصر، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٨٠، ص ٣٧ : ٣٨، وكذلك د. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦، ص ١٦٦، وكذلك نسيم مجلى: المسرح وقضايا الحرية، مرجع سبق ذكره، ص ٣، وكذلك: الفن من خلال تجاربهم الشخصية، مجلة لصول، مج ٢، يونيو ١٩٨٢، ص ٢١١-٢٢٥.

(٣) د. أمين الموطى: الشخصية بين الرواية والمسرحية، مجلة المسرح، أكتوبر ١٩٦٤، ص ٦٤.

وعلى ضوء ذلك يمكن أن نبصر ونتفهم دلالة الحروب التي عاشها الشرقاوى، وبخاصة الحرب العالمية الثانية، التي تمثل علامة بارزة في أدب الشرقاوى بعامة، بالإضافة إلى بعض الحروب الوطنية، التي أفرد لها بعض الأعمال الدرامية.

وبالمفهوم ذاته نلاحظ أن (الشرقاوى) ولید مرحلة ارتفع فيها صوت السلام، وظهرت دعوات عديدة للسلام والتعايش السلمى، وكثرت تنظيمات أنصار السلام التي تتفق فيما بينها على ضرورة تحقيق السلم والأمن، ونبد الحروب، ونادى الرواد والمفكرون في هذه الحركات والتنظيمات بأن أهم ما يجب أن يشغل الجنس البشرى ومستقبله هو إيجاد وسيلة لتحقيق السلام، والقضاء على ظاهرة الحرب<sup>(١)</sup>.

وقد عبر (الشرقاوى) بوصفه كاتباً ملتزماً في معظم أعماله الإبداعية عن هاتين الظاهرتين (السلم والحرب) وإن اختص المسرح بالجزء الأوفر من كتاباته.

وقد كان الشرقاوى من مناصرى حركات التحرر، فكتب مسرحية (مأساة جميلة) ١٩٦١، والذي توجه فيها إلى مناصرة حركة المقاومة والتحرير الشعبية الجزائرية، ثم بعد ذلك يصدر مسرحيته الثانية (الفتى مهران) ١٩٦٦، وبعد نكسة يونيو (١٩٦٧) يكتب مسرحية (تمثال الحرية) ١٩٦٧، ثم (وطنى عكا) ١٩٧٠، والتي كتبها على غرار (مأساة جميلة) و(الفتى مهران) من خلال وقوفه بجانب حركات التحرر الشعبى؛ حيث يجد من رجال المقاومة الفلسطينية والعربية، وعاش معهم داخل المسرحية، وناقش معهم مشكلة اللاجئين، وجعل زماناً ما بين صيف (١٩٦٧-١٩٦٨) وجعل المكان غزة وفلسطين، والتي سوف نقوم بدراستها بالنقد والتحليل.

ثم في بداية السبعينيات يصدر عمله الكبير (نار الله)، في جزأين (الحسين ثانراً) ١٩٧١، و(الحسين شهيداً) ١٩٧٢ وإن كان تاريخ النشر هنا غير تاريخ

<sup>(١)</sup> انظر: إيفان لوارد: السلام والرأى، ترجمة: محمد أمين إبراهيم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦، ص ٩ وما بعدها.



الكتابة؛ حيث إن الجزء الثاني مؤرخ بـ ١٩٦٩<sup>(١)</sup> ثم أصدر مسرحية (صلاح الدين: النسر الأحمر) ١٩٧٦، وهي ثنائية أيضاً في عملين: الأول (النسر والغربان)، والثاني (النسر وقلب الأسد)، كما كتب (عراي زعيم الفلاحين) ١٩٨٥.

وسوف نتناول هنا مسرحية (وطنى عكا) بالدراسة والتحليل.

تناقش مسرحية (وطنى عكا) نضال الأمة وكفاحها ضد الاحتلال الإسرائيلي في مستويين متضامين، فجر أحدهما الآخر: الأول يتمثل في نضال رجال المقاومة الفلسطينية بمختلف اتجاهاتها لتحرير فلسطين من الاستيطان الإسرائيلي، والثاني: يتمثل في كفاح الجيش المصري في عام ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف بعدها، حيث يخوض أبطال المسرحية هذا الصراع لكي تنتصر القيم الفاضلة التي يؤمنون بها.

أما أسباب الاحتلال في المستوى الأول فقد تقنعت بأقنعة متبانية من فكرة إنشاء وطن قومي لليهود حيناً، وعودة إسرائيل لأرض الميعاد حيناً آخر، وغير ذلك من أقنعة عنصرية أو دينية، إلا أنها تخفى في النهاية وجه الأطماع الاستعمارية الذي سرعان ما كشفت عنه.

وفي المستوى الثاني: حاول الاحتلال تحقيق المجال الحيوى لإسرائيل، وتأمين حدودها، بضمان توسعها على حساب العرب.

فالفصل الأول في هذه المسرحية يركز على عرض المشكلة الفلسطينية، وأسبابها، ومسبباتها في ماضيها وحاضرها، إذ يبدأ من نقطة محددة، وهي نقطة الضياع الكامل كما نلاحظه على لسان هذه الشخصيات:

ماجد: ...ربما كنا جمعنا ثروة أكثر مما قد حلمنا ذات يوم!

غير أن المال لا يمنحنا الإحساس بالزهو ولا بالكبرياء!

<sup>(١)</sup> انظر د. مدحت الجيار: البحث عن النص في المسرح العربي، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٢.

إن هذا كله ليس الوطن !

لم نزل دون وطن

وقول أم رشيد: كل شيء هاهنا كان جديداً لم يزل

هذه النكبة والمذلة والحزن الجديد !

وتركنا منزل الأجداد في عكا وعشناها هنا تحت الخيام

وتركنا خلفنا الماضي كله..

وعبر العمر والأحلام والموتى.. تركنا كل شيء!

وكذلك قول ليلي: ..لم أكن أفهم شيئاً غير أنى صرت من غير وطن

وتعودنا هنا أن نمتهن !

ومددنا كلنا أيدينا نأخذ أقوات المعونة..

هكذا أصبحت أقتات المذلة !

أم رشيد: هكذا صرنا جميعاً غرباء !!<sup>(١)</sup>

فهنا ضياع الوطن (فلسطين) هو السبب الجوهري لضياع حرية المواطن

الفلسطيني، حيث تفرق الشعب في أرجاء الأرض، وسكنوا المخيمات، حيث أصبحوا

غرباء في وطنهم، ينتظروا الهبات والمعونة من الآخرين.

ونتيجة لهذا الضياع تتوالى الذكريات للأرض المسلوية، حيث تستحضر

مجموعة من الفلسطينيين فيما بينها الماضي، وتذكر بعض المدن الفلسطينية والعريية

التي ضاعت وسلبت منهم:

حازم: ..سألتهم أن يحملوني نحو عكا.. إني لأعرف سجنها..

مازلت أذكر سجنها وقلاعها وعبيدها ودروبها..

أم رشيد: وحدائق الزيتون في حيفا أتذكر طيها ؟

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ١٥ : ١٦.

غسان: والبرتقال هناك في يافا أيونع ما يزال ؟  
 ليلي: والجنود الرقراق في حطين والزهر المضوع في الجبال ؟  
 رجل: وشراعنا الحفاق في طبرية أترأه قد غرق الشراع ؟  
 امرأة: وشعاع فجر العيد في طولكرم.. هل غاض الشعاع ؟  
 غسان: ونشيد مريم في البقاع ؟  
 أم رشيد: والقلعة السماء في عكا أما زالت هناك ؟  
 مقبل: وعظام آيائي وأشلاء الصغار تناثرت تحت القنابل  
 أم رشيد: يا ويلتا للذكريات !

ضاعت فلسطين العصية وانتهينا للضياع<sup>(١)</sup>

فلاحظ هنا أن النغمة السائدة هي نغمة الضياع، والكاء على اللبن المسكوب، في حين أن العدو يواصل بطشه، واحتلال المزيد من الأرض، إلى جانب الدعاية التي يروجها بأنهم دعاة حضارة وتكنولوجيا، وخداع الرأي العام العالمي، والتأثير عليه بطريقة دبلوماسية، للوقوف معهم ونشر أفكارهم، وأن العرب دعاة إرهاب وجهل، كما نلاحظ ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الكاتب، والصحفية (إيمي) الغربية، وحازم:

الكاتب: ما رأينا بعد سفاحين فيها، ما رأينا غير صناع التقدم:  
 ليس غير التكنولوجيا والتقدم..  
 إيمي: إنهم يرجون أن يمحووا جميعاً في إخوان ووثام وسعادة  
 ثم هاأنتم أولاء اليوم قد هددوهم بالإبادة  
 حازم: أمن الحق إذن أن ترجى القاتل إذ أنت تدنين الضحية  
 الكاتب: كلمات لا أرى فيها سوى لوثة حقد عربية

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ٢٢.

إيى: اقهروهم إن تكونوا مثلما قلتم لنا أصحاب حق مختص  
إنكم ضعفهم خمسين مرة  
الكاتب: فإذا لم تستطيعوا فلتعيشوا في سلام معهم ولتستفيدوا..  
إنهم أرقى كثيراً منكم.. أم لماذا قهروكم ؟  
إنهم بالتكنولوجيا سبقوكم..<sup>(١)</sup>

ثم يستمر الكاتب في توضيح الأسباب التي أدت إلى سقوط عكا، وتستؤدى إلى سقوط المدن والبلاد الأخرى، ليؤكد الهوة التي وقعت على حافتها الأمة العربية ليلة الهزيمة، فينتقل من غزة المخيم، والتباكي على الماضي دون فعل إيجابي إلى غزة المتجر، حيث يعرض بعض عينات من الناس وعقلياتهم، من خلال زوجين مصابين بجنون الاقتناء والاعتناء عن طريق الشراء أو التهريب، وكذلك لاثنين من مشجعي لعبة كرة القدم العارفين في تفاهاتهم وتعليقاتهم على مستوى المباراة، واللاعبين، والحكام<sup>(٢)</sup>... الخ هذه الصور. حيث جاء بها الكاتب لا ليمدنا بالأسباب التي أدت إلى سقوط عكا فحسب، بل ليؤكد - كما ذكرنا - على الهوة السحيقة التي وقعت على حافتها الأمة العربية بأكملها، في مقابل تأهب العدو الكامل، وإخفائه لعدوانيته، بتحسين صورته أمام الرأي العالمي، تحت ستار الاستغاثة، بأن العرب إرهابيون ويريدون تدميرهم.

فباستعادة منظر غزة المتجر، والنعمة السائدة فيه، وهي نعمة الضياع والفساد، وفي مواجهة نواح الفلسطينيين وتباكيهم على الماضي، مع تحفز العدو وتأهبه، أضاف الكاتب النعمة العدوانية المستترة، والمحصورة بين صلاة المرأة العجوز للرب لينقذ إسرائيل، وعدوانية يعقوب قائد الجيش، وتعاطف الرأي العام العالمي معهم:

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٢٨.

<sup>(٢)</sup> النظر المسرحية: ص ٣٢-٣٤.

- مارجو: ارفعوا نجمة داوود على قبتهم في اورشليم  
 العجوز: (تصلى) إن إسرائيل قد تغدو غراباً فأعنا  
 إيمى: إنه عار بحق أن يبيدوا كل ما شاهدته في أرضكم من منجزات  
 الكاتب: إنكم بالتكنولوجيا تصنعوا المعجزات أنا مبهور بكم  
 إيمى: إنكم حررتم الإنسان من كل القيود..  
 ولأنتم هاهنا معجزة العصر الجديد  
 العجوز: (تصلى) إن ابراهيم لا يعرفنا إن إسرائيل قد أنكرنا فطلّس من  
 سماواتك وانظر أى ذل نحن فيه  
 يعقوب: فلتكن معركة خاطفة، فالوقت في صالحهم باغترهم واسحقوا من غير  
 رحمة  
 العجوز: لا تدع آثامنا تحملنا كالريح في تيه جديد.. راعنا يا رب، يا رب  
 الجنود أعط هذا الشعب ما تملكه من جيروت<sup>(١)</sup>

فصوت العجوز هنا مع صوت يعقوب يطويان فيما بينهما صوت الرأى العام العالمى ويدعانه، حيث تنضم هذه الأصوات مع بعضها البعض لتصبح صوتاً واحداً، هو صوت القاتل والضحية معاً، صوت الاستغاثة الذى تمثله (العجوز)، والمؤسسة العسكرية، والذى يمثلها (يعقوب) معاً، فالمرأة العجوز تصرخ وتستغيث، والقائد يعقوب يأمر بالنسف والتدمير.

من جانب آخر نلاحظ أن المسرحية قد اكتظت - نظراً لطبيعة الصراع - بالعديد من النصوص التراثية المستلهمة من التوراة، في مقابل الإشارات الإسلامية، لمتجدد نجمة داوود، ومملكة اورشليم، وتراثيل الصلاة، والدعاء لإبراهيم، وإسرائيل،

(١) المصدر السابق: ص ٣٩-٤١.

لكي ينظر إلى بني إسرائيل في محنته، والدعوات لرب القوة، لكي يحفظ الجنود، ولا يدع الريح تحملهم إلى تيه جديد... الخ هذه النصوص.

وهذا (حازم) يعود للتراث أيضاً، ويتذكر الأجداد القديمة، فنجدته يستغيث بصلاح الدين، والأبطال في ذلك العصر، وبروح علي بن أبي طالب، ويخالد بن الوليد، وبروح الشهداء:

حازم:                   إيه يا قبر صلاح الدين... آه !  
إيه يا روح صلاح الدين... يا حطين يا عزة أمجادى النبيلة  
أيها البوق الذى يعزف في زهو ويثير الكبرياء  
يا نفيراً لم يزل يبعث في الأعماق إحساساً جليلاً بالإباء  
يا انتصارات صلاح الدين يا راياته أخفقن على أرض البطولة  
إيه يا أبطالنا في كل عصر  
إيه يا روح علي بن أبي طالب  
إيه يا خالد قم فاشهر سيف النور في هذا الدجي  
الساجي وكبر  
عين جالوت ارجعى عاد التتر  
يا جميع الشهداء  
يا ضحايا كربلاء  
إيه يا من أثبتوا أقدامهم في مستنقع الموت لكي توهب  
للشعب الحياة. <sup>(١)</sup>

حيث يعد هذا استمراراً لنغمة الضياع، واليكاء، والاستجداء بالماضى.

<sup>(١)</sup> المرحية: ص ٤٨ : ٤٩.

ثم ينتقل بنا الكاتب إلى التطور المنطقي للحدث، والنتائج التي تربت على المقدمات، حيث كانت نكسة ١٩٦٧، حيث سقطت القدس، وإيلات، وغزة، وفهر الأردن، وشرم الشيخ، وسيناء، والجولان:

رشيد: سقطت غزة بالأمس ولم تطلق رصاصة  
غسان: إنهم دخلوا غزة في ألواب جيش عربي تحت رايات صديقة !  
مقبل: أسمعتم آخر الأنباء ؟ شرم الشيخ ضاعت  
جند إسرائيل في إيلات يلهون على أمواجهها  
نزل الماء عرايا فتيات ورجالاً يرقصون  
عبروا النهر إلى الأردن والقدس تضيق  
أخذوا سينا جميعاً.. أخذوا كل المعدات التي كانت بسينا !  
وهم الآن على شط القتال  
أخذوا جولان أيضاً<sup>(١)</sup>.

ثم يضيف لنا الكاتب بعض الأسباب التي أدت إلى الهزيمة على لسان كل من (علي) الجندي المصري، و(حازم) أحد رجال المقاومة، حيث يذكر أن القادة هم السبب في الهزيمة عندما كان الجيش متقدماً في المعركة، وجاءت أوامر الانسحاب فجأة ودون غطاء كما يذكر (علي). أما (حازم) فيذكر بأن الهزيمة حدثت قبل ١٩٦٧، ويدعو إلى أن نعود إلى التاريخ، ونأخذ العبر منه، كي نستطيع صنع الحرية. حيث نلاحظ هنا ارتباط حرية الوطن بحرية المواطن، وخاصة في الصراع المسلح.

علي: ..القادة الأبرار أهدوا النصر إسرائيل، لا قواتنا !!  
أنا لست من صنع الهزيمة.. إنها دست علي  
لم أنهزم في الخامس المشنوم من يونيو الحزين..

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٥١.

أنا ما صنعت العار لكنى ضحية ذلك العار المهين<sup>(١)</sup>

وقول حازم: نحن انهزمنا قبل يونيو يا بنى.. قد انهزمنا منذ حين  
نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد  
والعدو يكاد يفرس ما لديه من البواتر في الصدور...!  
نحن انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدورنا  
والشوك يعمل في الظهر...!  
فلنعتبر من كل ذلك حين نضرب من جديد  
فالنصر في التحرير غار لا يضفقه عيب!  
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وحدهم بحق  
المراء يأخذ ما استحق  
وتذكروا التاريخ فالتاريخ يحمل عبرة لمن اعتبر!..  
فإذا تذاكرتم وقائعهم فلن تستيسوا من جيش مصر..<sup>(٢)</sup>

فهنا يكشف (الشرقاوى) على لسان (حازم) الأسباب التى أدت إلى هزيمة ١٩٦٧، والتى تسببت في ضياع الوطن، حيث يرى أن أول هذه الأسباب هو فقدان الحرية الفردية في داخل الوطن على يد الحاكم ورجاله، وامتهان المواطن في وطنه، وأن رائحة الهزيمة كانت قبل المعركة بكثير، حيث كانت بدايتها عندما كتمت الأفواه، واقتصرت مقاليد الأمور على فئة بعينها لم تتواصل مع الناس، ولم تدرك خطر العدو.

فهذه الرؤية الصارخة بيان لارتباط وغماسك الطرفين: الوطن والمواطن حول جوهر الحرية ومفهومها، وهذا ما عبرت عنه رؤية معظم المفكرين والكتاب بعد الهزيمة،

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٦١.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٦١ : ٦٢.



ومطالبتهم بأن تواصل الأمة سيرها، وطالبت بالتصحيح والتعديل، لكي تربط المحاور ببعضها لتحرير الوطن، حيث إنه لا حرية للمواطن دون حرية الوطن، ولا حرية للوطن دون حرية المواطن<sup>(١)</sup>. فالمطالبة بالحرية - بوصفها قيمة إنسانية لاى مجتمع - مرتبطة بتحقيق العدل، والحقاد الإنسان لحريةته يعنى - ضمناً - الحقاد الوطن.

كما أن "الفرد لا يستطيع تحقيق حريةته بقدر ما يقى متصلاً بالآخرين، وبقدر ما يخضع إرادته إلى الإرادة العامة للمجتمع"<sup>(٢)</sup>.

فإذا أراد الفرد أن يتحرر فعليه أن يتحرر من نزعاته ورغباته الفردية لينضم إلى المجموع:

أم رشيد: سم العالم من نجدتنا..

من عسى يقوى على تحريرنا !

نحن من نقوى على التحرير إلا أننا..

كلنا أصبح عبداً هاهنا

بعضنا يقمعه الخوف، ومن هاجر منا صار عبد المصلحة<sup>(٣)</sup>

وهنا ينتقل الحدث إلى لحظة الفعل، وهى المقاومة، وحشد الصفوف لحمل السلاح.

حازم: احشدو كل الذى يرفض أن تحتل أرضه

احشدوا كل الذى يقوى على حمل السلاح

وغداً يأتى السلاح

رشيد: فإذا لم يأتنا فلنتزعه من يذى أعدائنا<sup>(٤)</sup>

<sup>(١)</sup> انظر كامل زهيرى: مواقف ومنازعات، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٢٤٠.

<sup>(٢)</sup> د. محمد عزيز الحبابى: من الحريات إلى التحرر، دار المعارف (د. ت)، ص ٢٦.

<sup>(٣)</sup> المسرحية: ص ١٨.

<sup>(٤)</sup> المصدر نفسه: ص ٥٣ : ٥٤.

ويذكر (الشرقاوى) هنا الطريق والغاية التى من أجلها يحارب الفدائي، وذلك من خلال الجيل الثانى، وهو جيل ما بعد النكسة، أو الذى عايشها، ولا يتذكر منها سوى الرصاص، والنار، والمخيمات، ويمثل هذا الجيل: (مقبل) و(رشيد) و(ماجد) و(لبنى)، وهو جيل يسعى من خلال المنظمات والحركات إلى تحرير الأرض، ولكنه يرغب فى أعماقه بتحقيق مبدأ التعايش السلمى، وتحقيق الأمن، والسلام، والحقوق المشروعة، وأن يحيا كما يحيا الآخرون:

لبنى: إنا حلمنا ذات يوم أن نعود وأن نعيش كما يعيش الآخرون

لا شيء أكثر من حياة الآخرين

ما كنت أحلم بالنعيم..

ما كان لى كالأخريات الحق فى حلم السعادة والنعيم

بل كنت أحلم أن أعيش بهزنى فى موطنى

وأرى أبى يرتاح فى شيخوخته

ما كنت أطلب أن أشرد من رماني فى التشرذ

لا شيء إلا أن يكون لنا تراب !

ما كنت أحلم بالسحاب

لا شيء إلا أن يكون لنا وطن<sup>(١)</sup>

كما نلاحظ أن (الشرقاوى) يستخدم بعض الحيل الفنية التى تدخل فى نسج النص الدرامى، وتوازى الخط العام فيه، حيث أراد من ورائها تعميق الرؤية عبر الإثارة الفنية.

ومن هذه الحيل ما هو متمثل فى الحكايات الشعبية التى يقصها (حازم الفهرى) أثناء الأحداث، وما يثير الانتباه هو أن (الشرقاوى) فى توظيفه لهذه الحيل

(١) المسرحية: ص ٦٤.

كان يوقف بما تطور الحدث المسرحي على المستوى الظاهري فقط. فالملاحظ أن هذه القصص تخلق موقفاً موازياً للحدث الرئيسي، حيث يتطور الحدث مع تطور هذه القصص السردية. (حازم) حين يقف لفترة طويلة، ويقص مثل هذه الحكايات على الكاتب، والصحفية الغربيين، ومجموعة الفدائيين، واللاجئين الفلسطينيين، يجمد الحدث، وتتطور الحركة الدرامية ظاهرياً.

ولكنها - فيما نعتقد - حيلة بارعة خلق بها (الشرقاوى) حدثاً موازياً من التراث للحدث الرئيسي، حيث قدم (حازم) في وقفاته القصصية ثلاث حكايات تعنى بالواقع السياسى والسلطة القائمة، وأثر الحرب على المجتمع الإنسانى، من خلال قصة سقوط عكا<sup>(١)</sup> وقصة الملك<sup>(٢)</sup>، وقصة عنترة العيسى<sup>(٣)</sup>، والتي يقدم من خلال هذه القصص فضحاً تراثياً للواقع العربى، والأنظمة العربية المتهافنة أو المتخاذلة، ويعكس فى قصة عنترة العيسى واقع الشعب فى نضاله، ويستثير نخوة العرب، ويحثهم على ضرورة النضال، وتحمل الحرب التي تتطلب نفساً طويلاً، وضرورة أعمال العقل والثورة معاً.

فهذا التجميد الظاهري للحدث هو حيلة، نرى عبرها لحظة التماس بين الرؤية التراثية (الماضى) والرؤية الدرامية (الواقع)، هذا بالإضافة إلى أثر هذه الحكايات والقصص التراثية لما تحوى من مفارقات، ولها محور رئيسى واحد وفلسفة متماسكة<sup>(٤)</sup>. فهذه الحكايات تتخذ كوعاء فى البناء الدرامى، يمكنه أن يجسد لنا من خلالها قيما وقضايا فكرية قائمة فى ذهن الكاتب لا يمكن صقلها إلا من خلال هذا الإطار التراثى.

(١) انظر المصدر السابق: ص ٢٨-٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ص ٦٧-٦٩.

(٣) نفسه: ص ٩٠.

(٤) انظر عبد الحميد يونس: الحكايات الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٦٨.

كما أن معظم الحيل الفنية تحقق مستويات عديدة ومتنوعة داخل البناء، وذلك من خلال مواقف المفارقة، والسخرية، والآمال، والتوعية، والترفيه، فضلاً عن قدرتها على استحضار القيم الشاملة للموروث الشعبي. فخيال الظل يخلق حالة المسرحية (المسرحية داخل المسرحية) بما لها من شكل ومضمون متميز، والحكايات الشعبية تنقلنا إلى جو (ألف ليلة وليلة) بما يمتلك من جاذبية وسحر خاص، ينقل المتلقي - عبر التوظيف الجيد - إلى دلالات أرحب وأشمل<sup>(١)</sup> وتحقق بذلك التسوتر الفكري، والإثارة الذهنية في نسق جمالي متميز.

ثم ينقلنا الكاتب بعد ذلك إلى التحول في الموقف النضالي من خلال التعريف الصحيح بالقضية الفلسطينية وعرضها عالمياً، كي يعرف العالم من الضحية ومن الجلاد.

مقبل: (للمصحفية إيحي) أنت لا تدريين ما يمكن أن يعمل الساعه في أعماقنا

نحن أبناء فلسطين نشأنا فوجدنا أرضنا ليست لنا

ووجدنا فوقها أعداءنا

ووجدنا كل شيء ضائعاً من حولنا

اكتبى ذلك للعالم هنا

نحن لم نعرف كما يعرف أطفال سوانا ضحكك «الأطفال

أو لعب الصبا

ما وجدنا لعباً، أو ملياً

ما شربنا غير دمع الأمهات

ما كحلنا العين إلا بالليالي الحالكات

ما ضحكنا.. نحن أطفال الأسى!

أنت لا تدريين ماذا يصبح الإنسان إن أصبح من غير وطن<sup>(٢)</sup>

<sup>(١)</sup> انظر د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، ع ١٠، أكتوبر ١٩٨١، ص ١٨٠.

<sup>(٢)</sup> انظر المسرحية: ص ٧٢ : ٧٣.

كما يكشف الكاتب عن الدور الأمريكي في ضياع حرية وحقوق الشعب الفلسطيني ووطنهم على لسان مقبل:

وراء النصب الشاهق للحرية استخفت عصابات  
ملوك المال في غرب المحيط  
كل أرباب المحيط الأطلسي  
وهنا اتتمر الكل.. تأمرتم على حرياتنا<sup>(١)</sup>

فهو يكشف هنا زيف دعاة الحرية في أمريكا، ومساندتهم لإسرائيل في اغتصاب حقوق وحرية الشعب الفلسطيني، ليحولوا أرض فلسطين إلى ولاية أمريكية جديدة في الشرق.

وهذا ما دعى الصحفية (إيمى) تعاطف مع القضية الفلسطينية بعد أن اطلعت على الأوضاع في فلسطين، حيث تذكر الأسباب التي دعت إلى عدم اهتمام العالم بالقضية الفلسطينية، حيث لم يحسن الفلسطينيون بصورة خاصة، والعرب بصورة عامة عرض القضية بصورة جيدة، في مقابل نجاح الطرف الآخر في كسب تعاطف العالم معهم، وتصوير الضحية بأنه الإرهاب والتخلف:

إيمى: أينما يعرف عنكم أنكم أصحاب حق قد سلب ؟  
ليس في العالم إنسان لديه الوقت كي يبحث عنكم  
إنكم لم تحسنوا عرض قضايائكم علينا  
قاتلوكم عكسوا وضع القضايا واكتفتم بالسباب  
قرعوا الأبواب حتى المغلقات  
فمضت تفتح من باب لباب

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٧٤.

واعترلتم أنتم خلف مآسيكم وخلف الكبرياء  
إنكم قد أغلقتم الباب عليكم واكتفيتم بالبكاء  
وأدنتم كل من خالفكم ثم اكتفيتم بالإدانة  
شانقوكم صوروهم مثلما شاءوا، ودسوا كل هذا في الرؤوس  
ثم غلقتم عليكم بابكم من دوننا  
هكذا نفرتم حق الصديق<sup>(١)</sup>

ثم يدعو (الكاتب) بضرورة إقرار مبدأ التعايش السلمى، ونبه الحرب، فحياة  
العربي والإسرائيلي معاً خير من موقفهما معاً، كما جاء على لسان الصحفية (إيمي):

ومات الجندى المسكين  
وكانت آخر كلمات أطلقها:  
فليحيى الإنسان  
صديقاً للإنسان بحق !  
وأمسك شيخ عربى طارت ساقاه  
بنزاع الإسرائيلي  
هذا المنظر لن أنساه..  
ومات الرجلان معاً !!<sup>(٢)</sup>

فهذه رؤية وإن حملت فى طياتها حلاً للزراع من خلال تواجد إسرائيل واندماجها  
فى المنطقة العربية، إلا أنها تشترط أن تكون عادلة، وقابلة للتنفيذ على المستويين<sup>(٣)</sup>.

<sup>(١)</sup> المرحية: ص ٧٤.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ١١٢.

<sup>(٣)</sup> للمزيد انظر: جون. هس. ديفز: السلام المراوغ، ترجمة: محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة

١٩٧٠، ص ١٢٧.

ثم يعرض الكاتب للأطماع الصهيونية، حيث إنها تتجاوز الوطن (فلسطين) للبلاد العربية جميعها، وذلك على لسان الجنود الإسرائيليين:

- الحارس ١: ...فمضى نحتل العرب .. متى نحتلك يا مصر ؟  
 الحارس ٣: لقد جئنا في موقعنا وغداً نضرب في البرية  
 الحارس ١: متى يتجمع كل يهود الأرض ونخلق إسرائيل الكبرى  
 الحارس ٢: ومتى نخطف راياتنا من فوق الأردن الموعود وسوريا  
 الحارس ٣: (مكملاً) وفوق هضابك يا لبنان  
 الحارس ٤: (مكملة) وفوق قبابك يا بغداد .. وفوق سمائك يا يثرب! <sup>(١١)</sup>

ويستمر الخط النضالي، حيث العمليات القذالية تتوالى، ويتلقى المحتل الضربة تلو الأخرى، حيث إن الثورة هي التي تصنع وتشكل الإنسان الحر ليعيش حراً:

- ليلي: إن الثورة تصنعنا وتشكلنا جيلاً آخر..  
 حازم: الثورة نحو صنعناها  
 ليلي: بل صنعنا، شكلت الإنسان الحر  
 خلقت في أعماق الفرد عواطفه وأمانيه  
 جيلي تخلفه الثورة  
 وغداً يحيا الجيل القادم في الحرية..  
 أحراراً في أرض حرة <sup>(١٢)</sup>.

فلناحظ أن إحدى العمليات يقوم به القذائيون لنسف مصنع إنتاج حربي في الصحراء بالقرب من غزة، وأخرى في تل أبيب في نادي صيفي، فيه ضباط وعجنات يحتفلون بمرور ستة شهور على هزيمة يونيو، ويتذكرون النصر الذي أحرزوه على

<sup>(١١)</sup> المسرحية: ص ٧٧.

<sup>(١٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٨٤.

العرب. ثم تتوالى بعد ذلك المناظر التي تؤكد تصاعد العمل القذائي الفلسطيني، وتنتهى بأخبار إغراق المدمرة إيلات:

أبو حمدان: بشرى ! إيلات تفرق  
 أم رشيد: أفاض البحر على إيلات ؟  
 حازم: إيلات البارجة الكبرى..  
 رشيد: أضخم ما عند الأسطول الإسرائيلي  
 حازم: من أغرقها أهو الأسطول المصرى  
 أبو حمدان: ثلاثة بحارون بزورق  
 حازم: عاد الجيش المصرى المأمول ! إذن يضرب.. اضرب ! اضرب  
 أم رشيد: اضرب يا جيشنا يحرسه آل البيت اضرب.. اضرب  
 أبو حمدان: فلأرفع رأسى منذ اليوم  
 أم رشيد: يا جيش التحرير تقدم؟<sup>(١)</sup>

يركز الكاتب بعد ذلك على النتائج المترتبة على امتداد هذا العمل النضالى بالنسبة للفلسطينيين أنفسهم ، ولالأعداء وللرأى العام العالمى.. حيث نلاحظ أثر هذا العمل القذائى فى معسكر العدوى، من خلال بروز التناقضات التى نشأت فى هذا المعسكر، نتيجة الاستمرار الصعود، والعمل القذائى ونجاحه، حيث نلاحظ أبول هذه النتائج فى عمرد (مارسيل) — النشقف الإسرائيلى من أصل ليرتسى مسليقاً، والضابط الإسرائيلى حالياً — على الوضع الذى سار عليه، حيث أتى إلى إسرائيل بغية التحرير كما قالوا له، حيث تعرف على شخصيته من خلال حوار ه مع زوجته:

مارسيل: بنتى أمضى إلى معركة التحرير لدفع عن أطفال إسرائيل ما هددهم ولكى أوقف هذا العالم العاقل عتا وستغدو كلماتى طلقات إفا

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ٨٨ : ٨٩.



معركة لا غير يا مارجو ونحيا في سلام ونعيم<sup>(١)</sup>

إلا أنه وجد نفسه أداة للإرهاب، والقمع، والقتل في يد المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وهو بداية التناقضات في معسكر العدو:

مارسيل: لم أزل أبصر في صحوتي ونومي وجه مصرى قتلته !

مارجو: ذلك الفلاح ! يا ويلي وويله !

طالما حدثتني عنه إلى أن صار يلقي كالكابوس أيضاً

إن غفوت !!

إنهم ما احتشدوا إذ ذاك إلا ليبيدونا جميعاً..

أهو مارسيل الذى يهذى بهذا

ويرى في نصرنا الساحق وصمة !

أنت مارسيل الذى تفخر إسرائيل به !

رجل الفكر الذى يحمل أعلى الأوسمة ؟

مارسيل: (مسترسلاً) قبل أن أقتله قال سنستخلص منكم أرضنا

كلمات حملت لي ذكريات الأمس بفتة..<sup>(٢)</sup>

فهو هنا يتذكر الأيام التى كان يناضل فيها ضد الاحتلال النازى، وكيف أن

احتلاله لسيناء، والجزء الذى ارتكبوها هناك قد أهدرت عزته بنفسه؛ حيث يقول:

إننى قد خنت في سيناء ما يملاً العزة نفسى..

إننى أهدرت في سيناء أمسى

أنا ذا أصبحت في عالمنا هذا غريباً دنس الأرض الغربية

أنا ذا تقطر أقدامى دماء فوق أرض الآخرين

(١) المصدر السابق: ص ٤١ : ٤٩.

(٢) المسرحية: ص ١٠٣ : ١٠٤.

أنا ذا من قاوم النازية السوداء في باريس أصبحت غولاً ١  
 كم من الأطفال والزوجات في مصر يهلون على اللعنات !!  
 إنا نعيش هنا على أنقاضهم  
 إنا سلبناهم هنا تاريخهم وحياتهم ووجودهم<sup>(١)</sup>

من ناحية أخرى نجد أن أبعاد شخصية (مارسيل) لم تتضح في العمل، وربما كان يسيراً أن تتقبل هذا الشعور منه لو أدركنا ملامحه النفسية التي تدفع به لهذا السلوك، لكن (الشرقاوى) لم يقدم ذلك، ولم يلم بجوانب الشخصية وخواصها إلاماً تاماً، فشرعنا أن الشخصية لم تسر سيراً منطقياً، فكانت أفعالها متنافية لما تؤمن به دونما تبرير أو تفسير. ومن ثم جاءت المواقف الدرامية في العمل - في بعض الأحيان - غير مقنعة وسط هذا النسيج غير المتلائم من الشخصيات العديدة التي لا تمثل إلا نفسها.

فالحوار الجيد يجب أن يكشف عن الشخصيات المتصارعة، وأبعادها بالوضوح الكافي، مما يتطلب من الكاتب استعمال الكلمات ببراعة وحرص، بحيث يكون التصوير صادقاً نحو تحريك خيال المتلقى<sup>(٢)</sup> وأن تكون عملية تصوير الشخصيات، وأنماط الصراع الذي تخوضه، عملية متداخلة برمتها تماماً، وأن يسبق ذلك كله الإلمام الكامل من المؤلف بكافة خواص وتفاصيل شخصياته، حتى تكون هذه الشخصيات أهلاً لإثارة اهتمامنا<sup>(٣)</sup>. فالتكوين الثقافي للشخصية "هو ذلك الكل

(١) المصدر السابق: ص ١٠٤ - ١٠٧.

(٢) انظر: لاجوس أجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣، ص ١٢٣، وكذلك حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٢، ص ٣٣٨.

(٣) مولوين مورشت - كلفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٩، ص ١٩٩.

المركب الذى يشتمل على المعرفة، والعقائد، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وغيرها من القدرات التى يكتسبها الفرد الإنسان بوصفه عضواً فى المجتمع<sup>(١)</sup>.

كما أن ارتباط المسرح بالسياسة، هذا الارتباط الوثيق ينطوى على مزالق فنية لابد أن يحددها المؤلف المسرحي، فمن المبادئ المعروفة فى رسم الشخصية المسرحية، أن يكون للشخصية كيانها الخاص، وأن ينبع سلوكها وأفكارها من طبيعة ذلك الكيان، ومن الاستجابة للموقف الذى تواجهه، غير أن المؤلف الذى يكتسب مسرحية سياسية قد ينسى - لامتلاء نفسه وفكره بقضية سياسية - هذا المبدأ، فيجعل شخصياته أيقونات يتحدث من خلالها بآرائه ومواقفه، وبهذا تفقد الشخصية قدرتها على الإثارة والإقناع (كما فى شخصية مارسيل مثلاً) إذ يحس المشاهد أن ما تأتبه من أفعال، وما تنطق به من أقوال لا يتمشى مع تكوينها، ولا مع طبيعة الموقف، وعلى المؤلف لكى يتجنب هذا المزلق أن يبقى الشخصية السياسية، ويخلق لها المواقف على النحو الذى يجعل سلوكها وقولها نابعاً من طبيعتها وليس مفروضاً عليها من المؤلف<sup>(٢)</sup>.

لذا "فالكاتب المسرحي ينبغي أن يراعى مقتضيات الفن إذا عبر عن السياسة، فلا يكون هدفه التأثير الوقى المباشر، بل يهدف إلى أن تصبح القضية السياسية داخلة فى نسيج العمل المسرحي، وملتزمة تماماً فنياً بجميع عناصره"<sup>(٣)</sup>.

كما يستخدم الشرفاوى قاعدة المسرح الملحمي بشكل مباشر وواضح فى موقف يريد به التحديد العلمى لأحد التجردات وهو الحب، وذلك من خلال الحوار

(١) د. عاطف وصفي: الثقافة والشخصية - الشخصية المصرية ومحدداتها الثقافية، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٧، ص ٨٤.

(٢) د. عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ١٩٩٨، ص ٢٥.

(٣) المرجع نفسه: ص ٢٦.

الذى دار بين الصحفية المتحررة (إيمى) وبين (أم رشيد) فلكل منهما مفهومها الخاص عن الحب.

إيمى: ليس عاراً أن نحب

أم رشيد: ليس هذا وقته لو تعقلين !

إيمى: ليس للحب زمن

أنت يا أم رشيد لست من عالمنا

أنت فى تكوينك النفسى من أرض العجائب

وقولها: إنما الحب عطاء متبادل

أم رشيد: إنهم يعطون ما يعطون للأرض فحسب

كل نبض القلب لا يتجه الآن لشيء غير تحرير فلسطين السليبة

إيمى: إن قلبى هو ملك لى، ومن حقى أن أصنع فيه ما أشاء

مثل جسمى.. هو ملك لى وحدى لا مرء

أم رشيد: إنما أنت بهذا تسيئين لنفسك

لا تقولى مثل هذا مرة أخرى، فما نحن سوى ملك لما

نؤمن به ... الخ<sup>(١)</sup>

وتستمر الثورة والتمرد على المؤسسة العسكرية الإسرائيلية مع استمرار

الكفاح المسلح الفلسطينى، حيث الانفجارات فى صفوف الضباط والجنود

الإسرائيليين:

يعقوب: ..حاصروهم حينما كانوا فهاهم دخلوا تل أبيب

إنهم قد هاجنونا فى العرين ..

اسحقوهم أجمعين ..

<sup>(١)</sup> انظر المسرحية: ص ٩٥-٩٨.

أخذوا صوت انفجارات العدو

(تظهر ليلي وأبو حمدان وإيلى، من بعيد ليلي تقذف قبلة على المبنى يتعالى

وهجها وصخبها).

ليلي: إنه صنوت فلسطين يدوى عالياً

سيدوى دائماً في العالمين<sup>(١)</sup>

وتستمر المقاومة مع استمرار الاضطراب في المعسكر الإسرائيلي، وذلك من خلال الضابط الإسرائيلي (سلامسكى) من أصل أمريكي، الذى تعرض لاضطهاد في أمريكا، وفصل من عمله، حتى اضطر إلى الهجرة إلى أرض الميعاد، والجنة التى وعد بها من قبل الصهيونية العالمية:

سلامسكى: أرض الميعاد تناديكم يا شعب الله المختار

وأنت هنا بحثاً عن عمل لكفى أيضاً جندت !

هذا عار العالم حقاً !!

يعقوب: ما عار العالم يا أحمق ؟

سلامسكى: أن يتعطل إنسان.. إنسان لا يملك معدة !

أن تصبح يوماً فإذا أنت بلا عمل تأكل منه أو تطعم منه أطفالك

وإذا بك مضطر أن تعمل سفايحاً محترفاً !!<sup>(٢)</sup>

ثم يعرض (الشرقاوى) بعد ذلك لنوع آخر من النضال، ويقصد به العشوائية، والحماس اللاعنطقى لجموعة الفدائيين وتمسكهم للاستشهاد، الذى وصفه بأنه انتحار، لانعدام التخطيط، والخضوع لنظام الجماعة، وإصرار المقاتل العربى على

<sup>(١)</sup> المنسوخة: ص ١٣٣.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ١٣٧.

التمسك بفرديته، وببطولته الفردية، وفي ضعف قدرته على الانصياع لأوامر المجموعة، فينتهي به المطاف إلى الموت:

مقبل: أنا مسئول عما أفعل والمعرفة تواجهنا وأنا من تنظيم آخر

ماجد: أنا مسئول عما أفعل أيضاً

(صوت عربات القافلة يقترب أيضاً)

رشيد: لم نتناقش في هذا التدبير الطائش من قبل

عد يا ماجد عد يا مقبل

غسان: عودا يا ولدى سريعاً

تلك مغامرة بالعمر

مصلحة الثورة في أن تحيا

في أن نكسب ما نكسب بأقل خسائر<sup>(١)</sup>

وهنا يسخر الكاتب من الاندفاع والتهور الذي أدى إلى استشهاد (مقبل)

(وماجد) والذي لا يدعم الثورة حسب وجهة نظره، بل تخسر الثورة هنا أبناءها

بطريقة هوجائية، حيث إن الثورة تحتاج إلى كل فرد، فليست سخرية الكاتب هنا

من الموت نفسه، وإنما من الطريقة التي أدت إلى قتل الثقاتين حيث أتى ذلك على

لسان إيبي:

إيبي: (متفجرة) أفيقوا بعد ولا تمشوا في النوم إلى حرف الموة

الثورة لا تحتاج إلى ذكراكم إذ أنتم شهداء

بل لسواعدكم أحياء

للثورات قوانين تحكمها في كل مكان

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ١٤٧.

ومع ذلك إلا أن المقاومة تستمر بالصمود، والأمل، وبأرواح الشهداء التي تضيء الطريق نحو التحرير:

رشيد: حياة الشعب سيصنعها موت الشهداء  
دمنا يسطع في ليل الخنة بالنور  
يضيء طريق الشعب الكادح كي يصنع فجر التحرير  
فلنضرب أيضاً فلنضرب<sup>(١)</sup>

وفي المقابل نلاحظ استمرار الاضطرابات، والتمرد في المؤسسة الصهيونية،  
فها هو سعد هارون الضابط الإسرائيلي من أصل فلسطيني يتمرد على المؤسسة  
الصهيونية من خلال حوار مع روبرتو:

سعد: (لروبرتو) فمئذ متى هنا وطنك ؟  
روبرتو: وعدت بذلك في التوراة يا جاهل  
سعد: ...وكيف وأنت لم تدفن هنا عظماً ولم تدفن هنا دمة  
...وكيف وكل ما تملك من ذكرى ومن ماضى  
يعيش هناك خلف البحر في أرضك  
...لقد جئتم لكي تصبح في أرض فلسطين رعاياكم ونشقى في  
نواحيها لكي يتشرد الشعب الفلسطيني في العالم<sup>(٢)</sup>.

وقوله في موضع آخر:

ليست التوراة ترخيصاً بإهدار الدماء  
إنما الدين نداء للإخاء<sup>(٣)</sup>

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٩٥٠.

<sup>(٢)</sup> المسرحية: ص ١٦٦ : ١٦٧.

<sup>(٣)</sup> المصدر نفسه: ص ١٢٧.

كما يبرز الكاتب التمييز العنصري في المؤسسة الصهيونية، حيث تحرم بعض المواطنين من ممارسة حقوقهم السياسية، باعتبارهم مواطنين درجة ثانية<sup>(١)</sup>.

ومن خلال الانتقال والتطور المنطقي للأحداث، نجد أنه بعد استشهاد (مقبل) و(ماجد) نتقل إلى منظر أم عربية في القرية، ترجع الاستشهاد العشوائي إلى تواكل الأهالي، حيث تستهض الغمم، مطلقة الشرارة الأولى في المقاومة الشعبية.

الأم العربية: هذا الدم الغالي يسيل بلا حساب. من هو المسئول عنه ؟

إنا ولقنا معجين به يسيل ولم نصنه

...وهم هنالك يقتلون

هم يقتلون لكي نعيش

...لم لا نخالطهم ونحفظهم وهم يدنا التي فوق العدو ؟

لم لا نناضل مثلهم ؟!

يا قريتي صوي بنك

...ولقي بتاريخ البطولة دونهم

ويكل أحلام العدالة، حوهم

ليكن هواؤك حصنهم

يا قريتي صوي بنك<sup>(٢)</sup>

وبالتالي ينقلنا الكاتب إلى النضال العام، والذي يشترك فيه النساء والرجال،

وكل من يستطيع أن يسهم في صد العدوان، من خلال مشهد القرية وهي تستعد

<sup>(١)</sup> حول تناقضات المجتمع الإسرائيلي ونظام الحكم تجاه قضية الحرية السياسية، انظر: د. علي الدين هلال:

تكوين إسرائيل، دراسة في المجتمع الصهيوني، دار الهلال (د.ت)، ص ٧٦، والنظر المسرحية: ص ١٣١.

<sup>(٢)</sup> المسرحية: ص ١٦٠ : ١٦١.



لهجوم الغزاة الصهيانية، وأهل القرية يأخذ كل منهم دوره ومكانه، متحمسين بروح الثورة والجهاد.

حازم: وإذا لم يكن بد من الموت فموتوا  
رائعي الهامات كالأسلاف وسط الطعن  
والأبواق والعزف المدوي والصهيل  
وانتصارات تثير الكبرياء  
لا تموتوا خنعاً وسط العويل  
لنّاة ٢: انصبوا في هذه القرية أعلام الإباء  
شاب ٣: ارفعوا راياتكم فوق السماء !!<sup>(١)</sup>

وفي المقابل نلاحظ الوحشية الصهيونية في التعامل مع الفلسطينيين حتى الآمنين منهم سواء أكانوا رجالاً، أم نساء، كباراً أم صغاراً:

يعقوب: أيها الجند احشدوا الناس جميعاً  
احشدوهم كلهم من دون تمييز صغاراً وكباراً ونساء ورجالاً..  
وضعوهم كلهم في غرف التعذيب كي يعترفوا  
ويعودوا فيروا قريتهم صارت خراباً<sup>(٢)</sup>

ومع ذلك فالتوتر في المؤسسة العسكرية الصهيونية مازال مستمراً، حيث نلاحظه من خلال حوار سلامسكي وسعد هارون مع يعقوب:

سلامسكي: مؤسسة الرجال العسكريين هي المحنة لو نفهم وتزعم بعدها أننا  
تقدمنا

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ١٧٢.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ١٧٦.

يعقوب: أجل نحن تقدمنا وأصبحنا منارة هذه البقعة  
 سعد: أجل نحن تقدمنا على أشلاء قتلتنا ..  
 تقدمنا وصرنا في لياب العصر شيئاً يشبه الرقعة  
 يعقوب: لا تصرخ فقد تطعمهم فينا  
 سعد: أجل نحن تقدمنا وأتقنا فنون الختل والتزييف والقتل  
 وتقدمنا وأصبحنا ملوك الغدر  
 تقدمنا وأصبحنا وباء العصر<sup>(١)</sup>

كما نلاحظ انضمام كل من (الكاتب) الغربي و(مارجو) زوجة (مارسيل) إلى  
 مجموعة المتمردين على المؤسسة العسكرية، وهم مارسيل، وسلامسكى، وإيمى، وسعد  
 هارون، وهو النتيجة الطبيعية لاستمرار وتصاعد النضال والثورة على المحتل.

مارجو: (ليعقوب) لن أسمح لابنى أن يصبح في يوم ما رجلاً مثلك سنسافر  
 منذ اليوم إلى باريس ولو متنا جوعاً سنعيش هناك  
 وإنا لن أحيى في بلد يتعذب فيه الإنسان  
 الكاتب: أنا لم أخدع قرائى أبداً من قبل ! وأنتم مسئولون أمام العالم عما  
 كنت كبت سأصلح أخطائى فوراً  
 سعد: لقد خدعتنا الصهيونية خدعتنا.. ورثت بطش الآرية ثم اصطنعتنا..  
 وسلامسكى: وماذا أصبحنا من بعده؟؟ عصابات إرهابية وبدلاً من أحلام العدل  
 امتلأ الصدر بأحلام عدوانية، وشردنا عرب المنطقة إلى الصحراء  
 فعاشوا فيها دون وطن<sup>(٢)</sup>.

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ١٧٩.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ١٨٢ : ١٨٣.

وكما ذكرنا من قبل فإن هذه التناقضات في معسكر العدو واتساعها، يشكل النتيجة المنطقية لانطلاق حركة الكفاح المسلح، ونموها نمواً يترك أثره الفعال في صفوف العدو.

وتنتهي المسرحية بدعوة للحرية، والتحرر، والنضال، والصمود في وجهه العدوان والمفتصين، وانطلاق المقاومة الشعبية بكل ما تملك من وسائل، وأدوات للمقاومة، بعيداً عن الحيب والبكاء دون الفعل:

حازم: إن أرى العصر الجديد يلوح من خلف الدماء..  
لتكن دموعكم كحبات الشموع يسيل منهن الشعاع  
إن أرى راياتنا يخفقن في الأفق البعيد..  
وهناك عكا والقلاع  
وهناك يتسم الشراع  
وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع  
هاتحن يا وطني .. نعود إليك من تيه الضياع  
وطني هو المستقبل البسام ينهض من جديد  
بنضارة الزمن السعيد  
عكا ! لقد عاد الطريد مقيداً.. وغداً يعود بلا قيود<sup>(١)</sup>

وبعد فمن خلال تحليلنا للمسرحية، نستطيع القول إن الكاتب قد أراد أن يوصلنا إلى نتيجة مؤداها أن هزيمة ١٩٦٧ سببها هو التخلف الحضاري، متمثلاً في التمسك بقيم بالية لا تلائم الحاضر، وفي التواكل، والبشكوى، والتباكي على الماضي، والتفاخر بانتصارات ماضية، دون أخذ العبر منها، وأيضاً في الارتجالية، والعدم التخطيطي، والخضوع لنظام الجماعة، والإصرار على التمسك بالبطولة الفردية.

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ١٩١.

وبالتالى الخروج عن روح الجماعة، وكذلك عدم وضع الخطط الحربية الناجحة، والاستعداد للمعركة.

كما يؤكد (الشرقاوى) على أن القيم الحضارية البالية ليست السبب في هزيمتنا فحسب، بل مسئولة عن بعض الشوائب التى تشوب العمل القدائى، وأن شيئاً ما في هذه القيم يخلق منابع الحياة والحب، ويجعل للخوف والتزمت الكلمة الأولى، ويدفع الشباب إلى الاستشهاد غير المبرر الذى يشبه الانتحار<sup>(١)</sup>.

والتساؤل الذى يطرح نفسه هنا هو: هل القيم التى يصفها الكاتب بالتخلف يترتب عليها إعاقة العمل القدائى، أم إثارة العمل القدائى ممثلاً في قيام الثورة الشعبية والمقاومة الشعبية؟ وهل الاتجاه الفردى الارتجالي في العمل القدائى يشكل ميزة أم نقصاً، وإن كان يشكل نقصاً فلم يترتب عليه انتشار المقاومة في الأرض المحتلة؟

حيث إن هذا يحدث نوعاً من البلبلة والتناقضات في هذا العمل.

إلا أننا نعتقد أنه ربما تنطوى الرغبة الشديدة في الاستشهاد إلى ضرب المثل، وإشعال الثورة، كما يؤكد النص بين الحين والحين.. (فمقبل) لا يمثل نفسه هنا، بل هو نمط من القدائين الفلسطينيين وكذلك (رشيد) و(ماجد)، حيث يمثلون جميعاً جيلاً من القدائين الفلسطينيين هو جيل الشباب. كما أن هذا الاستشهاد على الرغم من ارتجالته، وعدم التخطيط له، إنما كان أشبه بالشرارة التى أشعلت نيران المقاومة الشعبية - ولكن من ناحية أخرى، فإن استشهاد الشباب الثلاثة، وتمثيلهم لجيل بأكمله وهو الجيل الفعال في الثورة الفلسطينية، والذي يحمل إمكانيات الاستمرار والامتداد، يجعل هذه النتيجة تفقد التبرير الفنى.

<sup>(١)</sup> د. لطيف الزيات: وطنى عكا - خطان لا يلتقيان في تابع العرض المسرحي، مجلة المسرح، ٦٩٤، يناير

١٩٧٠، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ص ٩.

كما إن التناقضات في إطار المعسكر الإسرائيلي ، هو قصور مثالي مفصول عن الواقع، نتيجة لطبيعة التكوين في المجتمع الإسرائيلي. حيث نلاحظ من خلال المسرحية أن رؤية اليهود في فلسطين تنقسم إلى اتجاهين: الأول يرى أن التخلي عما اكتسبه يعد هزيمة لا تغفر، ويرفضون التخلي عن حلمهم في دولة إسرائيل الممتدة من النيل إلى الفرات، كما أن سلامهم قائم على الحرب، حيث لا سلام إلا من خلال تأمين حدود دولة إسرائيل (هنا لا وقت للسلم - السلم هنا حرب أيضاً)<sup>(١)</sup>.

وهذا الاتجاه يؤمن بفكرة (نحن نحارب فنحن إذن نكون)، حيث يعبر عن تكوين الشخصية الصهيونية، وأطماعها، وعدوانيتها، ورغبتها في خلق مجتمع عسكري<sup>(٢)</sup>.

أما الاتجاه الثاني فيذهب إلى ضرورة التعايش السلمي، ونبذ فكرة الحرب، أو الرجوع إلى الوطن الأصلي قبل الهجرة، وهذا الاتجاه محدود، حيث يعبر عن فئة قليلة من المهاجرين، تنادي بالسلام داخل المجتمع الإسرائيلي الجديد، نظراً لما عانته من إرهاب وتوتر، بسبب الحروب المتتالية، إلا أن هذا الاتجاه بمحدوديته مازال غير قادر على توجيه القرار السياسي في إسرائيل<sup>(٣)</sup>.

إلا أن الشرقاوى أراد من عمله هذا التأكيد على إرساء قيم الحب، والتسامح، والإخاء، والتعايش بين الإنسان وأخيه الإنسان، وأيضاً قيم الحرية السقي تأتي عن طريق النضال المسلح، والنضال السلمي أيضاً. حيث اهتم الشرقاوى بحرية الوطن، والمواطن، وقضايا الإنسان عامة.

(١) المسرحية: ص ١٣٧.

(٢) انظر د. رشاد عبد الله الشامي: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، عالم المعرفة، الكويت

١٩٨٦، ص ٢٥٤.

(٣) انظر المرجع نفسه: ص ٢١٢.

وقد دافع الأبطال في مسرحيته عن حرية الوطن وحريةهم كمواطنين، وظلت كلماتهم مدوية تردد اهتمامهم بهذه القضية. وقد عكست رؤيته في الدفاع عن قضايا الإنسان، وشعوره الصادق بالأمل والتفاؤل، وبقدرة الإنسان على تحقيق آماله في مستقبل أكثر إشراقاً، حيث يقول:

"إن الذى يصوغ لنا الفكر والقيم فى النهاية هو واقع حياتنا، وممارساتنا لهذا الواقع، ومحاولة الهزيمة، وإعادة صياغته من جديد"<sup>(١)</sup>.

لقد كان (الشرقاوى) صاحب قضية، أراد أن يدافع عنها دفاعاً واضحاً شديداً الحرارة والعمق، حيث "تدور أعماله كلها - سواء منها القصصى الشئرى أو المسرحيات الشعرية - حول محور واضح من قيم إنسانية، يؤمن الشاعر بأن الحياة بدونها تفقد كل معنى، وبأن شقاء الإنسان فى كل العصور ينبع من تدمير هذه القيم النبيلة بأيدى الطغاة والظالمين. إنه يرفع فى أعماله جميعها شعار العدالة، والمساواة، والأمن، وكرامة الإنسان، وكل ما يمكن أن يتجمع فى هذا المعنى الإنسانى الكبير: حرية الإنسان فى ممارسة إرادته، وعيش حاضره، وصنع مستقبله بلا قهر ولا خوف"<sup>(٢)</sup>.

كما أن عملية الخلق الفنى عنده هى عملية نضال، من أجل التعبير عن حقيقة المواقف. فالعرض من وراء معظم مسرحياته يتمثل فى الكفاح من أجل تحقيق حرية الإنسان، وتحسين وضعه الاجتماعى.

كذلك يتحدد فن المسرح على أساس ما يعكسه هذا الفن من أفكار سياسية أو أخلاقية، أو جمالية، فالأدب والفن هما انعكاس طبيعى لأحداث المجتمع، وما يحفل به من اضطرابات وتناقضات، فمن خلاله تتواجه الأيديولوجيات المتعارضة، بحيث لا

<sup>(١)</sup> د. نبيل فرج: حوار مع عبد الرحمن الشرقاوى، مجلة المسرح، ع ٦٧، نوفمبر ١٩٦٩، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ص ٥٩.

<sup>(٢)</sup> د. عبد القادر القط: فن المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠٩.

تبقى إلا تلك الأفكار المرتبطة بحركة المجتمع، كما أن الفن يفقد أفضل عناصره حين ينفصل عن صراعات المجتمع؛ لأن الأفكار تفقد جدواها ووظيفتها حين لا تتجسد في وقائع اجتماعية محددة<sup>١١</sup>.

فالمادة الفنية ليست جامدة، بل هي حية نابضة، تتحد مجرى الطاقة الإبداعية، وهي لا تنفصل إطلاقاً عن قيمة العمل الفني ذاته؛ لأن نوع المادة المستخدمة في تحقيق العمل يزيد من قيمته الفنية. فإن لم يستطع الكاتب المسرحي أن يختار حادثة مهمة من الحياة اليومية، أو من التاريخ، لكي يضعها في شكل مسرحي مشير، فقصد العمل المسرحي أهميته، والتأثير المرجو منه<sup>١٢</sup>.

كما أن مادة العمل الفني تستطيع في حد ذاتها أن تثير صوراً وحالات نفسية خاصة لدى الفنان، ومع ذلك لا ينبغي المبالغة في أهمية المادة الفنية؛ لأن المادة وحدها غير قادرة على أن تجعل العمل الفني مقعماً بالحياة، وإنما تزداد أهميتها حين تدخل في شكل مناسب لها. حيث إن التجربة الفنية تبلغ قيمتها حين لا يمكن الفصل بين مادة العمل الفني وشكله<sup>١٣</sup>.

لذلك جعل الشرقاوى معظم أبطاله في مواجهة تحديات مستمرة، وهم يحاولون باستمرار التغلب على تلك التحديات، وإن أدى هذا الصراع والكفاح في نهاية الأمر إلى تدمير الأبطال ولهايتهم، كما لاحظنا من خلال المسرحية، إلا أن المبادئ عندهم ظلت حية، من أجل أن تعيش في وجدان الأجيال التي تعقبهم. فهي تمثل دعوة حمل نفس المبادئ كي يجاربوا من أجلها، ليعود الصراع من جديد في

<sup>١١</sup> كارل ماركس. الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة عبد النعم الحفني، مكتبة مدبولي ١٩٧٧. ص ٩٧-٩٩.

<sup>١٢</sup> جيروم سولنتز. العهد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١، ص ٣٢٤-٣٢٤.

<sup>١٣</sup> روبرت. سميد (الاس). فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون، ترجمة وتقديم: دريني حشبه، دار مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨، ص ١٢٦ : ١٢٧.

مواجهة تلك القوى الباغية التي تحاول أن تقتل في الإنسان مبادئه، وقيمه، وتسلبه حريته وكرامته.

فالبطل عند الشرقاوى هنا سواء كان فرداً أو جماعة، إنما يحاول أن يسوق مجتمعاً، بأن يكشف زيفه، على أن يخرج مبدأ مهم من وراء هذه المحاولة، يتمثل في الفضيلة، والشرف، والسعى دائماً نحو عالم أفضل. لصراع أبطال الشرقاوى دالماً بين القهر والتسلط، وبين الحاكم والمحكوم<sup>(١)</sup>، حيث تستهدف مسرحية (وطنى عكا) بعض الغايات، تبدو جميعها متصلة بعضها ببعض، وعلى رأس هذه الغايات، رفض الهزيمة، وإيقاظ العمل الفدائي المسلح ضد المحتل، وتأكيد شرف التضحية من أجل عدالة القضية، كما تستهدف تصوير المجتمع الإسرائيلي، وتحليل تناقضاته الحادة، كما تحاول المسرحية تحليل مواقف الجانبين العربي والإسرائيلي.

وقد استخدم الشرقاوى في هذه المسرحية وسائل فنية مختلفة، منها الصياغة المباشرة، كما استخدم الرمز، والتهكم، والسخرية، وقد استخدم لغة شعرية قريبة من النثر في بعض المواقف<sup>(٢)</sup> مثل نقل خبر رسمي، أو إذاعة منشور، أو السخرية في بعض الأحيان من موقف معين.

لذلك يمكن القول إن مسرحية (وطنى عكا) تبدو في إطارها الخارجى قريبة من إطار المسرح التسجيلي، حيث كان النحياز للجانب العربي - في الصراع العربي الإسرائيلي - قوياً وواضحاً منذ البداية، وأدان الاحتلال الصهيوني مصوراً المقاومة الفلسطينية في نواها وتضاعفها على حساب التصوير القنى للمعسكر الآخر، فضلاً

<sup>(١)</sup> مصطفى عبد الغنى: الشرقاوى متمرداً، الدلالة الذاتية والاجتماعية، مؤسسة التعاون للطبع والنشر، ١٩٨٧، ص ٨.

<sup>(٢)</sup> كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٥٤.



على هذا التحيز الموضوعي، استغلم الشرقاوى بعض تكتيكات المسرح التسجيلي، حيث استعان في عرضه للقضية بما يشبه الريورتاج الصحفى التقابلي، أو التقطيع المتوازي للأحداث بين المعسكرين، وأشار فيما أشار إليه بين الأقواس نشرًا، بإمكان الاستعانة ببعض الوسائل التوضيحية كالسينما، أو الفانوس السحري، لتصوير تلهي الناس بالشراء النهم من الأسواق التجارية في مدينة (غزة) قبيل الحرب. وفي الوقت ذاته تصوير الوفود الرسمية التي تزور المدينة، وأنماكها في التجارة والمشتريات، متناسية مهمتها التي أوكلت لأجلها، وتصوير انشغال الأجيال الجديدة بوسائل الترفيه، كالكرة، وأخبار الفن<sup>(١)</sup>، وكل هذه اللقطات المقطعة المتراسة قُصد إلى تسجيل حالة المجتمع قبيل الحرب.

وقد عمد الشرقاوى بعد ذلك إلى إقامة البناء الدرامي في المسرحية عبر خطين متوازيين لا يلتقيان<sup>(٢)</sup> رغم تأثير كل منهما في الآخر - ورغم صلاحية كل خط منهما لمناقشة القضية، لكنه لم يحقق المواجهة الفنية التي يمكن أن تبتق منها الحقيقة، التي تحم على المتلقى من طريقة عرضها أن يتحيز حسبما يقتضى المسرح التسجيلي "وظلت المسرحية تتأرجح بين التجسيد والتجريد، بالإضافة إلى الطابع التلخيصي الذي تؤثره المسرحية منذ البداية"<sup>(٣)</sup>، وغلب على رؤيته التجسيدية طابع السردية، والمبالغات الساذجة، ثم أخذت المسرحية في تقديمها للقطات المتوازية في الوقوف أمام جزئيات غاب عنها العمق، واستحال الخطان في المسرحية إلى أمشاج من التجريدات المنفصلة، وفشل هذا التوازي في تحقيق ما يهدف إليه من حقيقة عبر الجزئيات<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر المسرحية: ص ٣٢، ٤٤، ٤٦.

(٢) انظر د. لطيفة الزيات: وطني عكا، خطان لا يلتقيان، سبق ذكره، ص ٦.

(٣) انظر د. محمد عبد العزيز موال: المسرحية الشعرية بعد شوقي، ص ٢٣٠.

(٤) للمزيد انظر: صبرى حافظ: حول مسرحية وطني عكا، مجلة الآداب، يونيو ١٩٧٠.

ومما يؤكد هذا، ما نراه من خلط بين المسرح التقليدى، والمسرح التسجيلى فى بعض المشاهد، حيث حاول الشرقاوى أن يقدم العوامل المكونة للبناء فى وحدات تقليدية، من حيث بناء الشخصية، وتطور الصراع، لكن ذلك امتزج ببعض الملامح التسجيلية التى أفقدت البناء التقليدى خصوصيته، وفى الوقت ذاته عجزت الملامح الأصيلة للبناء التسجيلى عن الوضوح، وبخاصة فى الشخصية التى يجب أن تكتسب نمطاً تعبيرياً لا تكتسبه فى الحياة العادية<sup>(١)</sup>، وربما لو أخلص الشرقاوى لشكل واحد فى البناء، لكان ذلك أجدى فنياً.

إذن يمكن القول إن الملامح التسجيلية التى استخدمها الشرقاوى فى المسرحية، هى بمثابة حيلة فنية تساعده، أكثر منها التزام فى بنمط بنائى معين.

وعلى الرغم من ذلك، فمسرح الشرقاوى بشكل أو بآخر هو مسرح جماهيرى لا يغفل التأثير على المتلقى، ولا يهمل موقعه، كما نقرأ فيه معنى المقاومة على المستوى الاجتماعى، والوطنى، والقومى، يخوضها أبطاله وهم ينبضون بالحرارة والأسى، من أجل الحرية والعدالة. فالخط الثورى فى مسرحه واحد، وهو الدفاع عن القيم، حيث يأخذ هذا الدفاع صوراً مختلفة، ومواقف مختلفة، وقطاعات مختلفة، إنه الدفاع عن حق الإنسان فى الحياة العادلة، بتأكيد قدرة الإنسان على أن يصنع لنفسه الواقع الأفضل، وأن يوضح مأساته من خلال صراعه، مع إيمان عميق بقدرة الطاقة الإنسانية على أن تصنع المعجزة، وأن تمتلك المصير مهما كانت الظروف<sup>(٢)</sup>.

وفى النهاية يمكن القول إنه رغم انحياز الشرقاوى للسلام، بوصفه قيمة إنسانية أخلاقية، أو فكرية، فإنه أيضاً لا يرفض فكرة الحرب بشكل قاطع، ولا سيما حينما يتحول السلام من منطلق العدل إلى الاستسلام والخضوع، فهنا تصبح الحرب ضرورة حتمية، يجب أن يخوضها المجتمع لنصرة قضاياه العادلة.

(١) د. لطيفة الزيات: وطنى عكا، خيطان لا يلتقيان، مرجع سبق ذكره، ص ٦.

(٢) منسى يوسف: المضمون الثورى فى المسرح المصرى المعاصر، مجلة المسرح، ١٩٤، يوليو ١٩٦٥، ص ٤٩.

## المبحث الثاني

مسرحية (رسول من قرية عميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام)

لمحمود دياب

يعد محمود دياب (١٩٢٢-١٩٨٣) من الكتاب الذين أثروا الحياة المسرحية المصرية من خلال أعماله، حيث تشف هذه الأعمال عن موهبة فنية ناضجة، وحس اجتماعي بالغ العمق، كما واكبت هذه الأعمال التغيرات الهائلة التي شهدتها مرحلة الستينيات والسبعينيات، سواء في جوانبها الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، أو الثقافية.

لذا عند حديثه عن المؤثرات التي أثرت في تكوين شخصيته يقول دياب:

"أعظم مؤثر في تكوين الكاتب هو الحياة نفسها، أستطيع أن أفهم إحساساً إنسانياً ما بالقراءة عنه في كتاب، ولكني لن أستطيع أن أعبر عن هذا الإحساس نفسه تعبيراً صحيحاً وصادقاً إلا إذا عشت. فمن تجاربي في الحياة، ومعاناتي لها، ومن محصلة الأحزان التي عشتها، ومن بوارق الأمل، وضربات الإحباط التي ألقاها، استمد كل كلمة أكتبها، وأخضع للإيقاع النفسي والحسي الذي تفرضه عليّ هذه المؤثرات وأنا أكتبها"<sup>(١)</sup>.

ويقول في موضع آخر: "كما صار على جيشنا بعد النكسة أن يجدد أسلحته، صار على كتابنا -- أيضاً -- أن يعيدوا النظر في أسلحتهم، وأن يبحثوا عن مناهج جديدة في التفكير والتعبير. وهذا أمر يحتاج إلى وقت قبل أن يتضح وينضج

<sup>(١)</sup> نيل لوج: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسرح، ع ٣، السنة الأولى، أغسطس

ويثمر فنيًا، ولا يقوم على شعارات سياسية فورية، تستهدف رضاء الجماهير بما تلقىه على الجروح من مسكنات، بل فنًا يواجه الجماهير بنفسها بصدق، حتى تصبح أكثر وعيًا بذاتها<sup>(١)</sup>.

وقد قدم محمود دياب مجموعة من المسرحيات منها: (المعجزة) - ١٩٦٢، (البيت القديم) ١٩٦٤ و(الزوبعة) ١٩٦٤، و(الغريب) ١٩٦٦، و(ليالي الحصاد) ١٩٦٧، و(الرجال لهم رؤوس) ١٩٧٠، و(الفراء لا يشربون القهوة) ١٩٧١، و(باب الفتح) ١٩٧١، و(رسول من قرية تمرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام) ١٩٧٣، و(رجل طيب في ثلاث حكايات) ١٩٧٤، و(أهل الكهف ٧٤) ١٩٧٤ و(قصر الشهبندر) و(أرض لا تنبت الزهور) ١٩٧٩... الخ<sup>(٢)</sup>.

وسوف نتناول هنا مسرحية (رسول من قرية تمرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام)، على اعتبار أنها من أفضل الأعمال التي كتبت عن أكتوبر. تبدأ المسرحية بمشهد افتتاحي يعرفنا به الكاتب عن أصل القرية، فقرية (تمرة) هو اسم قديم لمصر، مثل أية قرية مصرية:

أبو شرف: تمرة زى كل البلاد.. مركز كان أو كفر: فيها الطيب وفيها الشين.

حامد: بس الناس الشينة يتعدوا..

سطوحى: فيها الناس اللى بتهلك على لقمة عيشها

محروس: وفيها الناس المرتاحة

<sup>(١)</sup> نبيل فرج: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسرح، ع ٦٢، مايو ١٩٦٩، ص ٣٧.  
<sup>(٢)</sup> انظر في ذلك: فاروق عبد القادر: غروب شمس الحلم زمن أوراق نهاية القرن، الدار الثقافية للنشر، ط ١، القاهرة ٢٠٠٢، ص ١٠٣، وكذلك: د. سامى سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر (قراءات نقدية)، مكتبة الآداب، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٣٧.

فلاح ٢: لكن المرتاحين حدانا يتعدوا  
 برعى: (وهو في مكانه) وكمان فيها العيان طول عمره.  
 أبو عارف: فيها ولاد فلحم وفاتوها، ولا عدناش بنشوفهم أبداً بس احنا  
 بنتشرف بيهم. برضه ولادنا  
 المجموعة: وتميرة ولادة.. مهما فاتوها أو خدوا منها، تولد وتطلع جدعان.  
 وتميرة دى تبقى بلدنا<sup>(١)</sup>.

فهنا يعرض الكاتب في بداية المسرحية لبعض المعلومات عن قرية تميرة، وهي  
 خلفية لجأ إليها الكاتب ليمهد للحدث، فهو يقدم مجموعة من المعلومات عن القرية،  
 بما فيها من فقر، وعزلة، ومحبة، ففيها أناس يهلكون للحصول على لقمة عيشهم،  
 وآخرون يعيشون عيشة رغدة وهم قليلون. وهناك من ترك القرية، ولم يعد لها ثانية،  
 إلا أنها مليئة بالرجال الذين يدافعون عنها وعن الوطن بأكمله.

وتختتم المجموعة تعريفها لهذه القرية بما يوحى للمشاهد أن ما يوشك أن يراه  
 في تلك القرية النائية الصغيرة ليس بعيداً مما يجري في الوطن الأم، "فهذه القرية ما هي  
 إلا رمزاً صغيراً للوطن الكبير"<sup>(٢)</sup>.

ويبدأ الصراع منذ البداية في هذه المسرحية متمثلاً في اغتصاب الحاج  
 (دسوقي) - وهو رجل متسلط - لأرض أبناء أخيه (فكري) و(حامد أبو اسماعيل)،  
 حيث زور وثيقة، ادعى فيها أن أخاه باع له فدائناً من الاثنين اللذين يملكهما قبل

<sup>(١)</sup> محمود دياب: رسول من قرية تميرة للاستغهام عن مسألة الحرب والسلام، دار الثقافة الجديدة،  
 ١٩٧٥، ص ٦.

<sup>(٢)</sup> انظر د. عبد القادر القط: محمود دياب الكاتب المسرحي، مجلة إبداع، ع ٢٤، السنة الثانية، فبراير  
 ١٩٨٤، ص ١٢.

موته، ويريد أن يضع يده عليه بالرغم من ثرائه، ويرفض (فكري)، وأخوه (حامد) أن يغتصب عمهم أرضهم.

فجبهة دسوقي مع أعوانه والمستفيدين منه هي الأقوى، بينما جبهة فكري، وحامد، ومعمهم بعض أهل القرية من الفقراء هي الأضعف. ورغم ثراء دسوقي، فإنه لا يتردد في الاستيلاء على لندان أبناء أخيه، وهو ما دفع فكري أن يتساءل عن الدافع الذي يجعل عمه طامعاً في لندانهم:

فكري: (في مرارة) غريبة.. إيه اللي بخلي عمي، أخو  
أبويا يعمل كده، دي أحسن أطيان البلد ملكه، مش  
لاقية اللي يزرعها.. والفلوس عنده بالكوم.. يعنى  
مش محتاج، إيه اللي يطمعه في أرضنا..!!<sup>(١)</sup>

فتلك هي بؤرة الصراع في المسرحية، حيث يعتمد عليه الكاتب كقيمة  
درامية ليزيد الضغط على المتلقي، ودفعه للتفكير فيما يحدث حوله، والعمل على  
تغييره، حيث يربط الكاتب بين الامبريالية العالمية، وبين الحاج دسوقي، فما حدث في  
(فلسطين) على مستوى القضية الكبرى، حدث في (قمرة) على مستوى الصراع  
الداخلي، ويكاد يكون التزوير في القضيتين واحداً.

كما نلاحظ من خلال المسرحية علاقة الفرد الظالم بالمجموع المظلوم، حيث  
نجد دسوقي الرجل الجشع المتسلط، الذي يزور وثيقة، يدعى فيها أن أخاه باع له  
أحد الفدانين اللذين يملكهما قبل موته، وهو هنا يمارس الظلم على جميع أهل القرية،  
بما فيهم أبناء أخيه، رغم امتلاكه لكثير من الأطيان، والأفدنة، والمقارات، حيث  
يصفه (أبو عارف) بالرجل الامبريالي:

(١) المسرحية: ص ١٦.

أبو عارف: قطع دار راجل ما بيستحيش، كرشه أوسع من الأطنطى.. مسك الجمعية الزراعية مص دمها. كل شهر والتاني هابش له قيراط من واحد. مش مخلي حتى ولاد أخوه اليتامى اتدور عليهم.

عائشة: مش عارف، هو ليه كده؟

أبو عارف: (مستطرداً) لا بيخاف من ربنا ولا ييشع، راجل امبريالي مية في المية<sup>(١)</sup>

فالألفاظ التي ينطق بها (أبو عارف) لها الكثير من الدلالات، مثل قوله: (كرشه أوسع من الأطنطى)، و(راجل امبريالي)، حيث يربط بين ما يقوم به دسوقي في الداخل من ظلم واستبداد، وبين ما يقوم به الاستعمار الخارجي من ظلم، واحتلال، وغطرسة.

ويزداد الصراع حدة وتوتراً عندما يواجه فكري عمه، صاحب النفوذ، والسيطرة، والقوة:

فكري: عايزنا نعيش بالصدقة يا عمى؟

دسوقي: اعتبرها زى ما تعتبرها، بس أن بانصحك بلاش تفلط. انت مهما كبرت صغير، وانى أدري بمصلحتك المقدم مشوت في الحسبية، ولو اتبعك أملك حتخسر ياما، ومش حتوصل حاجة.. أى حاجة.. وترجع تقول يا ريتنى. وقد أعلنر من أنذر

فكري: (صارخاً) طب أنى هارضنى بحكم رجالة البلد

دسوقي: يلتفت نحو فكري) أمى بلدا..

فكري: بلدنا.. ثمرة<sup>(١)</sup>

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ١٧ : ١٨.

لقد أراد الكاتب من خلال هذا الحوار الذي دار بين دسوقي وفكري أن يصل بالصراع إلى ذروته، ليزداد حدة وتوتراً، وليبين الحالة التي تعيشها القرية من تسلط دسوقي، وتحكمه من كل أهل القرية، من خلال قوله: (ألهى بلد)، حيث إن كل من فيها تابع له مثل: (مصيلحي) الذي يعيش على فتات مائدته، و(برعى) المريض المديون له، و(سطوحي) الأجير الذي يرضى بالظلم من أجل لقمة العيش، حيث تعكس لنا علاقة سطوحي بالحاج دسوقي نموذجاً من نماذج السيطرة الاقتصادية داخل القرية.

سطوحي: والله عمك مغلب الدنيا يا فكري.. شوف عامل  
ايه فيه.. حارق دمي ليل نهار في الشغل بلقمة  
عيش.. وياريت عاجب.. إلا كمان ضرب وإهانة  
والله هارين عليه أفوت البلد وأهيج منها علشان خاطره  
فكري: ماحلش جيرك ع الشغل عنده يا سطوحي  
سطوحي: جبراني اللقمة يا فكري  
فكري: اللقمة اللي بالذل ما تمريش<sup>(٢)</sup>

فالمسرحية مليئة بالعلاقات الاجتماعية، بكل ما فيها من تناقض (علاقات حب وعلاقات عداة)، كما أن المجموع كله عاجز، بما فيهم متفقهم الوحيد (أبو عارف) أمام نفوذ وسطوة (دسوقي)؛ نظراً للعزلة التي يعيشونها، والفقر والخوف المسيطر عليهم، حيث إن كل ما يمكن القيام به هو التعاطف مع المظلوم دون أى فعل:

أبو عارف: إحنا يدنا واحدة.. واللي يسيتك يسيتنا كلها  
حامد: يا سلام.. ولما هيه الحكاية كده فايتني لوحدي

(١) المصدر السابق: ص ٢٨.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٩.



ليه.. ما شفتش حد منكم سحب فاسه وجه وقف معايا..

أبو عارف: ونعملها معركة دموية.. هو دا قصدك؟

حامد: قصدى تقفوا مع الحق ضد الباطل

فلاح ١: إحنا معاك بقلوبنا<sup>(١)</sup>

فهنا لم يتحرر المجموع من الخوف الناتج عن علم الوعي. كما أن الموقف السلبي للمجموع له ما يبرره - من وجهة نظرهم - لحادثة حامد مع عمه لم تكن الأولى، فقد سبقتها حوادث كثيرة ماثلة. فقد حرق عمه من قبل نصف فدان قطن لـ(أبو شرف) - أحد الفلاحين المطحونين - فأخذت أبو شرف الحمية فحرق فدانين لـ(دسوقي) فكانت النتيجة أن زج به في السجن، وباع الفدان الوحيد الذي يملكه على القضايا والمحاكم:

أبو شرف: ...ومن يومها... حلفت لو انحرقت أرضنا كلها لأبني مستعوض

ربنا فيها.. وازرعها تاني من سكات<sup>(٢)</sup>

فهنا خيوط كثيرة تنفرع من خلال الصراع الرئيسي، والمسرحية مليئة بالعلاقات المضادة والمتصارعة، والعلاقات المتوافقة المتحابية، والتي قد تمثل فقرة استراحة - إن صح التعبير - في داخل الدراما، يلتقط فيها الشخصون أنفاسهم، ثم يواصلون الصراع من جديد<sup>(٣)</sup>.

ومن العلاقات الموجودة في المسرحية أيضاً، علاقة الحب الرومانسي الذي يربط بين عائشة (ابنة أبو عارف) وبين (فكري أبو اسماعيل)، وقد تبدو هذه العلاقة

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٦٩.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٦٤.

<sup>(٣)</sup> د. محمد عبد الله حسين: مسرح محمود دهب (القضية والبناء الفني)، دار الثقافة الجديدة، ط ١، ١٩٩٨، ص ٤١.

بعيدة عن الصراع الرئيسي داخل العمل في بداية المسرحية، إلا أنه عند قرب نهاية المسرحية يتضح دور هذه العلاقة في تحريك الصراع في أهم نقطة من نقاط تأزمه، كما أنه من ناحية أخرى يمثل لفكري استراحة نفسية من جراء الصراع القائم بينه وبين عمه.

وعلى الجانب الآخر يتفجر الصراع الخارجي الموازي للصراع الداخلي، وهو الصراع على الأرض الأم في جبهة القتال. من خلال معركة أكتوبر، حيث انعكس هذا الحدث على القرية، وتزايد الاهتمام بأخبارها، وأخبار أبناء القرية الذين يحاربون:

المجموعة: أيوه.. المذبح قال إن جيوشنا تحركت

حامد: لفكري أخويا في الدبابات

فلاح ٣: حسين ابن اخي في المدفعية

صوت: دول خمسة من بلدنا في الحرب

أبو عارف: أيوه حرب. ودا معناه بالعربي الفصح إننا

انتقلنا من حرب الاستنزاف للحرب الشاملة<sup>(١)</sup>.

وقد صاحب هذه المعركة الكثير من المعلومات والإشاعات المشوهة، والمشوشة، والتي أسهمت فيها انعزالية القرية وتحلفها من ناحية، والحاج دسوقي وأعوانه من ناحية أخرى، بقصد إثارة الروح الانهزامية في روح المجموع.

وقد أراد الكاتب من خلال توازي خطي الصراع (الصراع على الفدان في الداخل، والصراع على الأرض الأم في الجبهة) أن يربط بين تحرير الإنسان من الجهل، والخوف، ومحاربة الفساد في الداخل، وبين تحرير الأرض الأم في الخارج،

(١) المسرحية: ص ٤٣-٤٤.

وهذا الربط يثري الدراما، ويوسع دائرة الصراع، وهو كقيمة درامية يزيد الضغط على المتلقي ليأخذ موقفاً إيجابياً مما يحدث.

كما تزيد حدة الصراع في الداخل، ويصل إلى الذروة من خلال المواجهة بين دسوقي (العدو الداخلي) وبين أهل القرية، الذين تحركت الرغبة لديهم، وكان (سطوحي) الأجير هو أول من بدأ التمرد، فيقرر أن يضحي بحياته، ويُقتل على يد دسوقي، ليخلص القرية من شروره.

سطوحي: ...أيوه أنى عايزه يقتلني.. مافيش حل غير كده

الجموعة: (في دهشة) انه يقتلك؟

سطوحي: أيوه يقتلني.. ويروح فيه في داهية.. ماهو ائ

لازم أجيب له داهية.. وأخرب بيته<sup>(١)</sup>

فهنا في ظل غياب المثقفين، يُلقى العبء الأكبر على كاهل الفقراء والمقهورين، من أجل التحرير العام للإنسان، فهنا يحاول (سطوحي) أن يحرك المجموع ضد (دسوقي)، معلناً أن دسوقي هو صاحب الإشاعة التي تقول: إن العدو قد احتل السويس والإسماعيلية، فقد فتح سطوحي الطريق للمواجهة، وذلك من خلال تحرك (برعي) أيضاً، وهو ذلك المريض المدين لدسوقي:

دسوقي: أرضي.. وان هستلمها الليلادى بنفسى (إلى مصيلحي)

ومعايا رجالتي كلهم وولادهم يا مصيلحي..

ع الصبح لازم تكون جاهزة للمقاول

برعي: بس دا الفترا يا حاج..

دسوقي: اسكت انت يا راجل يا ميت..

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٨٩.

برعى: (منقوضاً) انى مش ميت.. أنى صاحى وباتكلم  
 أهه.. وباقولك بعلو صوتى دا الحرا ده يا حاج  
 دسوقي: انت كمان لك عين تتكلم يا برعى  
 برعى: مالش عين ليه اتكلم - دا انا اتكلم ونص. انت كاسر عيني  
 بيايه.. ولا أكفى مديون لك. طب اللى في ايدك اعمله<sup>(١)</sup>

فهنا وقوف أهل القرية في وجه دسوقي موازٍ لوقوف فكري ضد العدو في  
 الجبهة الخارجية، تاركاً قريته، وأمه، وإخوته، وحييته عائشة. وهنا يريد الكاتب من  
 ارتفاع ذروة الصراع، التأكيد على أن المعركة التي يخوضها فكري ليست من أجل  
 تحرير الأرض فقط، بل من أجل تحرير الإنسان من الخوف، والفقر، والجهل، وتحرير  
 المجتمع من الفساد، وهي معركة بشكل عام من أجل الجميع:

أيو عارف: انتى عارفة هما بيحاربوا ليه.. هه.. بيحاربوا عشانك انتى وعشان  
 سعدية وسطوحى، وبرعى العيان المديون ده، عشان ما نقدر كلنا  
 نعيش بنى آدمين آمال هيه حرب تحرير ليه.. تحرير أرض وبس.  
 أوعى حد يكون فاكرها كده (سكتة) روحى يا ام فكري ما  
 تنشغليش. واحدى ربنا ان احنا عشنا وشغنا اليوم ده  
 (صمت)<sup>(٢)</sup>.

ويزداد الصراع على القدان في الداخل مع احتدام القتال في الجبهة الخارجية  
 رغم تفاوت الجبهتين. فالمواجهة هنا غير متكافئة الأطراف، فالحاج دسوقي يمارس  
 اضطهاده بمساعدة جماعة من المرتقة، أما حامد فيقف وحده لا يملك سوى نفسه،  
 وإن كان المجموع متعاطفاً معه، ولكن بدون فاعلية.

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ١٣٣ : ١٣٤.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٥٣.

ولعل الكاتب قد أراد أن يوضح أن المعركة على الجبهة الخارجية - الموازية للمعركة على الجبهة الداخلية - غير متكافئة الأطراف، فإسرائيل المعادلة للحاج دسوقي، تساندها الامبريالية الأمريكية - كمساندة المرتزقة لدسوقي، والتعاطف السليبي دلالة على اتخاذ الطريق السلمى مع المحتصب، الذي لا يصلح معه سوى المقاومة. وعلى الجانب الآخر- في أرض المعركة - تحدث ثغرة (الدفرسوار) وما حدث فيها، والموقف الأمريكي، وما أشاعه دسوقي من أن الدول الكبرى قررت إلغاء الحرب:

دسوقي: عايز أقولك إن المقابلات بين الدول شغالة على ودنه.. بعد ساعة ولا اتنين هيقولوا بس لغاية كده.. شطب انت وهو.

أبو عارف: تقصد إن احنا هنوقف الحرب.. ونسب الصهاينة في غرب القتال.. وما غندش ايدنا عليهم (في حدة) دا كلام مرفوض من أساسه.

دسوقي: السياسة بحرها واسع يا بوعارف.. لو قعدت تعوم فيه سنة مش حوصل.. انت يا دوبك لغاية كده وعقلك يقف<sup>(١)</sup>

وقد اختار الكاتب هذه النقطة (ثغرة الدفرسوار) لينطلق منها، وهي مباحثات الكيلو ١٨، ووقف إطلاق النار، ليسأل مستفهماً ومخبراً ماذا بعد الحرب؟ وماذا بعد وقف إطلاق النار؟

فالكاتب هنا لم يفعل بالحرب انفعالاً أهوجاً وسريعاً، ولكنه نظر إلى المعركة نظرة ناتجة عن معرفته بطبيعة العدو، وإحساسه بما يخفيه الغد، فعندما حدثت ثغرة الدفرسوار على صعيد الصراع الخارجي، وجد فيها دسوقي مادة خصبة على صعيد الصراع الداخلي، لترويج الإشاعات بأن العدو استولى على الإسماعيلية والسويس، من

(١) المسرحية: ص ٨٤ : ٨٥.

أجل إحداث هزيمة معنوية، وإحباط داخلي، للقضاء على المعارضة ضد وضعه الداخلي على مستوى القرية والدولة، ووضعه الخارجي على المستوى الدولي والقومي.

لقد أدرك محمود دياب أن مضمون الدراما يتألف من صراعات الناس فيما بينهم، وصراعاتهم من خلال ارتباطهم بمختلف مؤسسات الدولة، أدوات القهر في مجتمع طبقي.. حيث إن مسرحية (رسول من قرية تميرة) تربط بشكل حاسم بين المعركة الداخلية والمعركة الخارجية، والتي لن يتحقق النصر فيها إلا إذا استطاع الشعب أن يحقق انتصاراً حاسماً في الداخل، فمصالح البرجوازية المصرية هي في الحقيقة ضد أي انتصار حقيقي في المعركة الخارجية. وهذا ما نلاحظه من خلال أفعال دسوقي وسلوكه<sup>(١)</sup>.

كما يظهر دور المثقف (أحمد أبو عارف) في هذا الصراع - وإن كان ضعيفاً- فيقف مدافعاً عن الحق، وعندما يشعر دسوقي بالخطر، يلجأ إلى التعامل معهم بدهاء، بكلمات وشعارات مسمومة، ويتجه للحل السلمي عندما يطلب منهم انتظار عودة فكرى من الحرب للتفاهم معه:

دسوقي: (إلى أبي عارف) حصل فعلاً من كام يوم إن طلعت  
منى كلمة.. لكن أنى ما يهونش عليه.. دول برضه  
ولاد أخويا وانى فى مقام أبوهم.. واللى يحسهم من  
بعيد ولا قريب عيسى ذاتى  
(مستطرداً) وأما عن مسألة الملكية فى القدان فانى  
منتظر فكرى أما يرجع.. واشوف هيحلها ازاى  
وكلها كام يوم ويرجع.. مش هيطول..<sup>(٢)</sup>

<sup>(١)</sup> عبد الرحمن أبو عوف: فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ٢٨٢.

<sup>(٢)</sup> المسرحية: ص ٨٠ : ٨١.

يؤكد الكاتب من خلال هذه العبارات المسمومة التي ينطق بها دسوقي، على أنه لا يعود حق دون مقاومة، وفعل إيجابي، وأن ما لجأ إليه دسوقي هو أسلوب استعماري بحث، يلجأ إليه الاستعمار عندما تزيد المقاومة في وجهه.

نلاحظ من ناحية أخرى علاقة الحب، والمودة، والاحترام، المتمثلة في علاقة أهل القرية بالفرد (أبو عارف) مثقف القرية الوحيد، التي تشكلت ثقافته من خلال صحيفته الوحيدة التي يطلع عليها، باعتبارها الوسيلة الإعلامية الوحيدة في القرية:

محروس: هوا من غيرك يا بوعارف.. كنا احنا عرفنا حاجة دانت اللي معرفنا كل حاجة.. الفاتوم.. والسام سته.. والإسكان هوك.  
فلاح ١: والجولان.. وخط ماجينو.. والصواريخ الطائرة  
برعي: وهيئة الأمم.. وخط بريف..  
محروس: (في هدوء) خط بريف يا عم برعي..  
برعي: مش مهم اسمه بقي.. ما هو خلص وانتهى وما عايش  
فلاح ٢: حاجات ياما عرفناها.. والفضل كله لك يا بوعارف<sup>(١)</sup>

كما يلجأ الكاتب إلى إحداث التوتر، وازدياد حدة الصراع، من خلال إبراز عجز المثقف، حيث يلجأ إليه الكاتب كقيمة درامية ليزيد الضغط على المتلقي. فالتوتر يسود المسرحية على طول خطي الصراع الداخلي والخارجي. ففي الخارج لا أخبار عما يجري في الجبهة الخارجية، وجريدة (أبو عارف) مطبوعة من الأمس. والراديو الوحيد نفذت منه البطاريات، وأبو عارف عاجز عن تفسير ما يحدث، بل يبحث أيضاً عن إجابات مع أهل القرية عن سر وقوف أمريكا مع إسرائيل:

أبو عارف: اللي نفسي أفهمه بلد زى

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٥٢.

أمريكا تقصد إيه من عمالها دى.. عمالة تدى  
 الصهاينة أسلحة من غير حساب عشان تجاربننا..  
 إيشى فانتوم.. وإيشى دبابات بتشوف وتسمع..  
 ومدافع تضرب لوحدها.. ونابالم وبلا أزرق..  
 وترجع تقولك عايزة السلام فى المنطقة.. طب تيجى  
 ازاي دى.. بالذمة مش حاجة تمحول  
 محروس: ما انت قلتها يا عم أحمد.. دى سياسة  
 أبو عارف: والسياسة أسرار وملاعيب فى الضلعة وأغراض  
 ملعونة.. ولا انى فاهم حاجة<sup>(١)</sup>

كما أراد الكاتب من خلال حيرة الفلاح البسيط فيما يتعلق بموقف أمريكا من إسرائيل أن يمارس الضغط على المتلقي، ولفت انتباهه إلى دور أمريكا في الحرب، يثير غضبه عليها، وتعاطفه مع أهل القرية، رمز الوطن الكبير. وبهذا يصبح المتلقي مشاركاً في الحدث، من خلال زيادة التساؤلات: لماذا وافقنا على وقف إطلاق النار؟ وهل الحرب انتهت؟ وما لها وما لنا أمريكا؟ وأين فكرى، وإبراهيم أبو شرق، وجابر أولاد القرية؟ هل حدث لهم شيء؟

وإزاء هذه الحيرة، تقرر القرية إفقاد رسولها (أحمد أبو عارف) إلى القاهرة، ليستفهم عن هذه الأسئلة، ليتخلصوا من العزلة المفروضة عليهم، وللتحقق من الإشاعات، ولينقل للمستولين معاناة أهل القرية رغم انتمائهم وعطائهم:

فلاح ٩: بس ابقى استفهم عن كل حاجة يا بوعارف وما تنساش ولا كلمة  
 تنقالك.. وتيجي جاهز تفهمنا  
 برعى: وابقى هات لى معاك دوا يا أحمد. جاييز دوا مصر ينفع..

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٨٨ : ٨٩.



محروس: ووصى الأستاذ الصادق ينغز الحاج دسوقي بكلمتين في الجرنال،  
جائز يوجعه، ويخلوه يتعدل

فلاح: وفوت ع الوزارة يا بوعارف.. وما تنساش. فهمهم اللي بيحصل  
في الجمعية الزراعية .. قول لهم دول حارقين دمنّا

فلاح ٢: وابقى اسأل الأستاذ الصادق برضه عن اخوانا عرب فلسطين.  
قوله حيرحووا فين بعد كده أهو سؤال

فلاح: وسؤال ما تنساهش. هيه حاطة نقرها من نقرنا ليه أمريكا...<sup>(١)</sup>

نلاحظ من خلال الفقرة السابقة أن الكاتب قد أثار قضية أخرى، وهي اهتمام  
الفلاح بما يدور حوله على الساحة العالمية، ومدى انتمائه، وإحساسه بالمشاكل القومية  
أيضاً، من خلال قوله (سأل عن إخوانا عرب فلسطين)، حيث إن محرك هذه الأحاسيس  
هو الإحساس بالظلم داخلياً، من خلال دسوقي، وخارجياً من خلال ما تقوم به  
الامبريالية العالمية تجاه الضعفاء، فيسأل: (هي حاطة نقرها من نقرنا ليه أمريكا؟).

وتصل الأحداث إلى ذروتها - فإلى جانب تراكم أزمات الفلاح، والاضطهاد  
الذي يلاقيه، والعزلة التي تعيشها القرية، وعدم معرفتها بما يدور حولها، حتى أبناء  
القرية الذين يشاركون في الحرب لا يعلمون عنهم شيئاً، وإلى جانب الأزمة بين دسوقي  
وأبناء أخيه - يزداد التوتر، وتتراكم أزمات القرية بضياح رسوها (أحمد أبو عارف) في  
القاهرة، فهو مثقفها الوحيد، ومحرك الوعي فيها. وهنا يستكمل الكاتب صورة الضياح  
الكامل للقرية مع ضياح مثقفها الوحيد، فعند توجهه إلى الصحيفة التي يعمل بها ابن  
قريته، يعرف أنه في رحلة إلى أوروبا، حيث تلتقطه صحيفة هناك، وتقرر أن تجعل منه  
موضوعاً، حيث يصبح أبو عارف مادة للتندر.

سامية (الصحفية): ..الموضوع اللي عايز أعمله معاك ده له أهمية خاصة

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ٩٩ : ٩٠٠.

وكبيرة عندي.. أنا من شهرين بادور على موضوع جديد  
يفرقع.. ويعمل روشنة.. وانت أحسن موضوع أعمله.<sup>(١)</sup>  
كما أنما لا تكفي بذلك، بل تتصل بصديقة لها تعمل في الإذاعة، كي تقدمه  
في أحد برامجها:

سامية: ألو.. نورا.. ازيك يا نونو.. اسمعي أنا عندي مفاجأة ليكي.. انما  
تستاهل الحلاوة.. (سكتة قصيرة) انتي كنتي قلتيلي انك بتدوري  
على موضوع جديد للبرنامج.. وأنا لقيتلك لقيه<sup>(٢)</sup>

وهكذا تقاذفته الصحفية والمذبة، وأفلس أبو عارف، وعاد إلى القرية،  
مضيفاً إليها خيبة الأمل التي أصابت الجميع بالذهول، ولم يجد أحداً يوجه إليه الأسئلة  
التي كانت تؤرقه، وكل ما رجع به من القاهرة هو صورته المنشورة في الصحيفة:

أبو عارف: وهو فيه مكاتب بتفتح بعد الساعة اتنين..  
المجموعة: يعني ما استفهمتش؟  
أبو عارف: (في شعور بالذنب) ما استفهمتش..  
المجموعة: ولا رحت القيادة؟  
أبو عارف: ما ملكتش أروح..  
فلاح من اللوخرة: وما عرفتش أمريكا جاية ليه علينا.. (أبو عارف لا يجيب)  
المجموعة: (في استياء) أمال كنت مسافر ليه ١٢..؟<sup>(٣)</sup>

وفي وسط هذا الإحساس بالضيق، يصل الصراع إلى ذروته، عندما يصل  
نباً استشهاد (فكري) في المعركة، حيث انبثقت صحوه الباقيين من خلال استشهاد؛

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ١٢٠.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ١٢٤.

<sup>(٣)</sup> نفسه: ص ١٤٣: ١٤٤.

لأنه استشهد من أجل المجموع، لا من أجل نفسه، فاستشهاده قضى على ترددهم في مواجهة العدو الداخلي (دسوقي)، فحملوا فوزهم، وتوجهوا نحو أرض فكرى ليواجهوا دسوقي ويحرروا القدان.

لقد جاء الانفراج بعد كل هذه الأزمات التي حاقت بالقرية، فقد أصر أهل القرية على مواصلة المعركة، معتمدين على أنفسهم، فقد قوى من عزيمتهم (عائشة) حبيبة فكرى، حيث تخلت عن عادات وتقاليدها القروية، فكشفت عن شعرها، وباحت ببجها لفكرى على مسمع أهل القرية جميعاً، مستغلة حالة الضعف العام، والانهيار المعنوى الذي تعيشه القرية، فالتذت من كلمات فكرى (الشهيد) قوة لتحرك بها أهل القرية، من أجل التحرير الداخلي، معلنة أنها أحبت بطلاً لم يخف عندما ذهب ليقاتل عنهم جميعاً:

عائشة: شافين ده.. دا منديل.. هدية من فكرى أبو اسماعين.. هو  
جاهولى هدية.. وقالى عشان تبقى تفكرينى.. وكان بيني  
وبينه ميعاد نتجوز لما يرجع.. واني هالسه النهارده  
وقولها: قاعدين ليه.. منتظرين ايه يا أهل تمرة.. خافين فكرى  
ماخافش من حاجة لما راح.. راح والضحكة على وشه  
سطوحى: فكرى كان جدع  
عائشة: والجدعان خلصوا من البلد.. خلصوا يا محروس..  
خلصوا يا متولى.. دى تمرة كلها رجالة، رجالة، رجالة  
سطوحى: احنا قاعدين ليه.. ما تقوموا  
فلاح ١: كل واحد يجيب فاسه وييجى يا ولاد<sup>(١)</sup>

(١) المصدر السابق: من ١٤٧ : ١٤٨.

وتنتهى المسرحية بهذا الموقف الجماعي من أهل القرية، الذين أيقنوا أن تحرير الأرض الأم مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتحرير القلدان في الداخل، وإن كان الصراع لم يحسم بعد، سواء على مستوى الصراع الداخلي أو على مستوى الصراع الخارجي، ولعل ذلك يرجع إلى أن الكاتب قد اختار قضية غير وقتية، يحتاج حلها إلى فترة من الزمن، إضافة إلى قدرة الكاتب على التنبؤ، وترك المتلقي يشارك فيما يحدث من حوله، حيث ألقى دياب المسرحية بنهاية مفتوحة، من خلال صوت أحد أبناء القرية من المقاتلين، من خلال رسالة بعث بها إلى أهله:

صوت جابر: إوعم تفكرم إن الحرب خلصت.. هيه ما خلصتش يابا..  
هيه في أجازه مش أكثر على رأى الواد حسان اللي معانا،  
وكل الولاد هنا بيقولوا إن احنا هنتحارب تاني.. ياريت  
يابا.. يا ريت يابا.. يا ريت يابا..<sup>(١)</sup>

لذا يمكن القول إن الكتاب قد أراد التأكيد على أن تحرير الأرض في الخارج مرهون بتحرير الإرادة، وتحرير الإنسان من الجهل والخوف. فقد صور الصراع العربي الإسرائيلي في هذه المسرحية من خلال الصراع بين الإقطاعي دسوقي، والقتالاح المعلم الفقير، ومعنى انعكاس هذا الصراع بشقيه على الإنسان العربي والمصري، حيث اعتمد على قيمة الصراع من خلال ازدياد حدته، بهدف إيقاظ المتلقي، وتنويره؛ ليتخذ موقفاً ما مما يحدث من حوله، ومعناً في الوقت نفسه أن الطريق إلى تحرير الأرض الأم، هو تحرير الإنسان في الداخل، والقضاء على المستغلين، وعلى عملاء الاستعمار الذين يعيشون فساداً في الداخل والخارج.

<sup>(١)</sup> المصدر نفسه: ص ١٤٩.

كما تناول الكاتب من خلال المسرحية علاقات معقدة<sup>(١)</sup> منها علاقات انسجام، وعلاقات تضاد، حيث تظهر من خلالها مشكلات القرية، وما تعانيه من تخلف، وفقر، وجهل، وعزلة، ومرض. كما استخدم الكاتب لغة سلسة، مما جعل لغة الحوار تخرج من السنة الشخوص بتلقائية، ودون تكلف، كما أن لها اتصالاً مباشراً بالواقع وبالشخصية التي تتحدث بها، من حيث درجة ثقافتها، ومناسبتها للموقف.

وتطرق الكاتب كذلك إلى أزمة الثقافة والمثقفين، ودورهم في القرية، فقد صور القرية ضائعة، لا تجد لها مرشداً، ولا موجهاً، وذلك يرجع إما لغياب الوعي، وإما لعدم فاعلية المثقف نفسه، وسطحية الثقافة، حيث إن اعتماده على تثقيف نفسه بنفسه من خلال جريدة وحيدة لا يكفي لخلق مثقف فعال، وهو ما لاحظناه من خلال فشله في أول اختبار له، وعودته إلى القرية معترفاً بجهله.

وفيما يتعلق بموقف الجماعة من الفرد، وموقف الفرد من الجماعة يقول دياب:

"يكون المجتمع مظلوماً بقدر ما يكون الفرد فيه مظلوماً، وتتوه العدالة فيما بين الفرد ومجتمعه.. وبالتالي لا تستطيع أن تقطع بأن الفرد على حق، أو أن المجتمع على حق في مواجهة الفرد، فالحق لا يقوم إلا على أساس من الحقيقة، وهي محفأة، والأمر المؤكد أن قوة ما فرضت الجهل على هذا المجتمع بأفراده.. وإنما - غيبة كانت أو معلومة - ليست على حق، ومسرحياتي كلها تتساءل عن هذه القوة، وكيف يمكن أن تواجه، من أجل أن تتحقق العدالة للمجتمع والفرد معاً"<sup>(٢)</sup>.

وهذا ما أكد عليه أيضاً قبل أن ينتهي عام ١٩٧٣ بقوله: "ثمة من يتربص ليسرق دم الشهداء، وعرق المقاتلين، وتضحيات الناس التي جعلت ما حدث في

(١) انظر: د. محمد عبد الله حسين: مسرح محمود دياب، مرجع سبق ذكره، ص ٤١.

(٢) نبيل فرج: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسرح، ع ٣، السنة الأولى، أغسطس

١٩٨١، ص ٥٢.

أكتوبر ممكن الحدوث"<sup>١١</sup>. لقد استشهد فكرى على رمال سيناء، وعمد في الداخل يريد الاستيلاء على أرضه، والعاصمة القريية - البعيدة لاهية بإعلامها الزائف، دائرة في دوامتها التي لا قدا، لكنه أبقي الأمل في تحفز الفقراء من أهل القرية للدفاع عن الأرض، ومقاتل من أبنائهم يؤكد لهم العزم على مواصلة الحرب، والتطلع للاستمرار.

إلا أن أمانة هذا المقاتل من تمرة لم تتحقق، حيث لم تواصل الحرب، لكنها أوقفت، وأجندت طاقات النضال في دهاليز المفاوضات، وتدرجياً بدأت التوجهات الرئيسية تأخذ عكس مسارها، وأبدل الأعداء بالأصدقاء، وبدأ هجوم ضار على المرحلة السابقة لسياساتها ورموزها. واستشعرت الأفاعى القديمة الدفء، فأطلت برؤوسها، وراحت صورة المجتمع القديم الذي أسقط في ١٩٥٢ تعاود الظهور. وتهدد بالاستيلاء على كل ما حققه المصريون من مكتسبات طيلة فترة نضالهم<sup>١٢</sup>.

لذا يمكن القول إن العدالة هي القيمة المحورية عند دياب، حيث يتجلى موقف دياب منها عبر جانبين هم: الأزمة، أى الواجهة الاجتماعية التي يتبدى فيها فقدان العدالة، وسيادة الظلم، بما يترتب على ذلك من خلل في العلاقات الاجتماعية، ثم الحل، أى تصور دياب لإمكانات تغيير هذه الواجهة الاجتماعية، بما يحقق صالح البشر أو الأفراد والطبقات. وهذا ما حدث من ثورة كفر تمرة<sup>١٣</sup>.

<sup>١١</sup> انظر فاروق عبد القادر، غروب شمس خلم ومن أوراق نهاية القرن، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢، ص ١٠٦، وانظر كذلك الكاتب نفسه: من أوراق التسعينات رفق معتم ومصايح بلبله، المركز المصرى العربى للمصاحفة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٦.

<sup>١٢</sup> فاروق عبد القادر: من أوراق التسعينات، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٦.

<sup>١٣</sup> د سامى سلمان أحمد مدحل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ٦٠.

ومن ناحية أخرى، فإن فقدان هذه العدالة، وسيادة الظلم عند دياب، يمثلان في ثبات بنية اجتماعية، رغم تغير الأفراد، وتوالى الأجيال، ولا يعني ثباتها هذا إلا أن الطبقة السائدة إنما تسعى بكل قوتها إلى مقاومة الحراك الاجتماعي الصاعد؛ لأنه وسيلة تؤدي إلى صعود طبقة أو شرائح عدة إلى درجة أو درجات أعلى في سلم البناء الاجتماعي<sup>(١)</sup>.

كما أراد محمود دياب أن يشير إلى الصعنت الذي يواجهه المثقفون من السلطة الحاكمة، والتي تحول دون قيامهم بواجبهم التنويري، وهذا ما حدث للكاتب نفسه (محمود دياب)، حيث حملت له سنوات السبعينيات قدراً كبيراً من العنت والاضطهاد، فقد كانت ترفض أعماله حتى دون أن تقرأ، حدث هذا في (باب الفتوح) وتكرر في (رسول من قرية غيرة) التي نحن بصدددها، رغم هذا النضج الفكري والإحكام الفني الذي تتمتع به المسرحية.

يقول عنه فاروق عبد القادر: "يمكن أن تجمل دراما حياته وموته في جملة واحدة: هذا مبدع عظيم، أحب بقوة، وضرب بقوة حتى كلت قواه، فتهوى"<sup>(٢)</sup>.

ويقول عنه الدكتور عبد القادر القط: "لقد قدم محمود دياب للمسرح المصري والعربي من العطاء المبدع الجاد ما وضعه بكل جدارة في الصف الأول من الكتاب المسرحيين... حيث إنه صاحب فكر وموقف، يفرضان عليه قدراً غير قليل من الصرامة التي كان هو نفسه يفرضها على شخصياته، ومواقف مسرحياته، وبنائها الفني، وقد شاءت هذه الصرامة أن يموت بعض أبطاله كما ماتت أسامة بن يعقوب في (باب الفتوح)، وفكرى في (رسول من قرية غيرة) دون أن يبلغا غايتهما، تاركين أمر

(١) انظر المرجع السابق: ص ٦٢، وانظر كذلك: معجم العلوم الاجتماعية، إشراف: إبراهيم بيومي مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٢١.

(٢) فاروق عبد القادر: غروب شمس الحلم، مرجع سبق ذكره، ص ١١٩.

ذلك للمستقبل القريب أو البعيد، بعد أن بثا بذور الفكر والوعي بالقضية، وكانما أصبح محمود دياب بموته الفاجع المبكر واحداً من شخصيات مسرحياته ممن قضاوا دون بلوغ الغاية، وإن مهدوا السبيل إلى مستقبل الصلاح والعدل... وتأتي هذه الصرامة الفكرية والفنية عند دياب من وعي إنساني، واجتماعي، وسياسي واضح، واتخاذ موقف يدعو إلى أن تحمل مسرحياته قضايا تحمل بناءً وأسلوباً متميزاً.

كما أن اختيار دياب لهذا النوع من المسرح، يدل على انفعاله بأحداث عصره الكبرى، واستجابته لها، حيث إن نظrote إلى رسالة المسرح كانت نظرة المستجيب لأحداث عروبه وقضاياه الكبرى.

لذا تعتبر هذه المسرحية من المسرح السياسي التنويري الثوري، حيث تتم عن وعي ثقافي، وسياسي، واجتماعي عميق، واعتمد الكاتب فيها على إغناء الصراع من خلال الصراع الداخلي والخارجي، حيث كان الصراع في المسرحية في حركة دائية داخلية وخارجية؛ من أجل استفزاز المطلق، ودفعه إلى أعمال فكره فيما يحدث حوله، ليتخذ موقفاً لتفسير واقعه، كما أكد الكاتب خلال المسرحية على قيمة الديمقراطية والحرية، وكذلك على قيمة النضال ضد الاستعمار الخارجي والداخلي، من خلال التأكيد على حرية الفرد والجماعة من أجل حرية الوطن، حيث لا كرامة ولا حرية للوطن دون كرامة وحرية المواطن.



### المبحث الثالث

#### مسرحية (فوت علينا بكرة) — محمد سلاموي (\*)

يعد الكاتب المسرحي أحد العناصر الفاعلة في تشكيل الهوية الثقافية للمجتمع، فشأنه شأن الأديب والفنان، يستخدم أدواته الخاصة، أي وعيه بماهية الدراما، وماهية العرض المسرحي، وعناصرها، وأساليبها المختلفة، وتقنياتها في تجسيد تجربته ورؤيته الناتجة عن تفاعله مع واقعه، وتفاعل مجتمعه مع العالم المحيط به، حيث يكون هذا التفاعل بين القيم والنظم الموروثة، والقيم والنظم الوافدة، والمركب الثقافي الخاص بالكاتب نفسه.

وهذا ما ينطبق على الكاتب المسرحي محمد سلاموي، حيث "أثرت الرؤية السياسية عنده في نوعية إنتاجه الدرامي بوجه خاص، فحين اتجه إلى المسرح في بداية الثمانينيات، كان قد عايش الفترات الصعبة من تاريخ مصر، كما كان شاهد عيان لفترة التحولات السياسية، والاجتماعية، سواء في السبعينيات، أو ما بعدها، وقد كانت علاقته ككاتب مسرحي تستمد من هذا الحاضر الذي عرفه، وتعرف عليه كشاهد عيان"<sup>(١)</sup>.

---

(\*) ينتمي محمد سلاموي إلى أصلا ب أسرة عريقة، تنتمي إلى الطبقات الأرستقراطية، وقد تعرض خلال السبعينيات لثلاث هزات في عمله الصحفي، أولها عام ١٩٧٣، حين وجد اسمه ضمن قائمة من مائة وعشرين كاتباً وصحفيًا، تم إبعادهم عن أعمالهم الصحفية، وفي عام ١٩٧٧ وجد نفسه متهمًا بالتحريض، وعام ١٩٨١ قبل شهر من اغتيال السادات، وجد نفسه مفصولاً من عمله بالأهرام. انظر: مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينيات (دراسة في النص المسرحي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٢، ص ٢٨.

(١) المرجع نفسه: ص ٢٨.

وقد كتب محمد سلماوي العديد من المسرحيات منها: فوت علينا بكرة واللي بعده ١٩٨١، والقاتل خارج السجن ١٩٨٥، وسالومي ١٩٨٦، والثين تحت الأرض ١٩٨٧، والجزيير ١٩٩٢، ورقصة سالومي الأخيرة ١٩٩٩.

وسوف نتناول في هذا المقام مسرحية (فوت علينا بكرة) بالشرح والتحليل.

حيث يعالج سلماوي من خلال هذه المسرحية هموم الإنسان البسيط في مواجهة بيروقراطية جامدة، وروتين قبيح، يزداد قبحه وثقله يوماً بعد يوم، حيث إن المواقف فيها يمثل منطقاً معكوساً تماماً، فنظام الإدارة وهو متخفي خلف قناع خدمة الجماهير، وقضاء مصالحهم، يحقق موت هذه المصالح معنوياً ومادياً<sup>(١)</sup>.

وقد عالج سلماوي هذه القضية بطريقة كوميدية، حيث إن الكوميديا هي فن نقدي أساساً، وتقوم على نقد الواقع بجميع أشكاله، سواء أكان هذا الواقع اجتماعياً، أو اقتصادياً، أو سياسياً. كما أنها تعتمد على المواقف التي يختل فيها التوازن الذي هو سنة الحياة، ليؤكد في النهاية على ضرورة الاحتفاظ بذلك التوازن، لكي تسير عجلة الحياة... حيث يلتقط الفنان نقاط الضعف، أو أوجه النقص عند البشر، أو في الواقع، ويجسدها بشكل مبالغ فيه، حتى نضحك عليها، ونسخر منها، وفي الوقت نفسه نتجنب الوقوع في مواقف مماثلة، يضحك منها الآخرون علينا، أو نصلح من واقع مختل أو غير متوازن<sup>(٢)</sup> وهذا ما حاول أن يعالجه محمد سلماوي في هذه المسرحية.

تتمثل شخصيات المسرحية في مجتمع هرمي، يمثل البناء الوظيفي السلطوي، حيث تتكون قاعدته من مجموعة من الموظفين مجهولي الهوية والشخصية المحددة، كما تتكون قمته من (عبد العال بك) رئيس مكتب حكومي ضخم، مشوه الأبعاد

<sup>(١)</sup> د. عبد العزيز حوده: البعث المصري والمعادلة الصعبة، مقدمة مسرحية (فوت علينا بكرة)، دار الوفاء

للنشر، ص ١٢.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه: ص ٦ : ٧.

والتكوين، حيث يمثل عبد العال بك وجه البناء الوظيفي السلطوي، وحامل أختام الدولة، مانح الحياة للآخرين، وسالبهم إياها. وهناك (عبد السلام الفتدي) الذي يتكرر بزي امرأة، ويقود فريقاً من الموظفين غير متجانسين، لا أسماء لهم ولا أعمار، منهم من يرتدي جلباباً، ومنهم من يرتدي بيجامة.. الخ، يغنون أغنية، ويتحدثون كلاماً مفقود المعنى، حيث يشي في إطاره العام باللامنطقية في أفعالهم، إلا أن سلوكياتهم تكشف عن منطقية متكاملة لتلك الأفعال.

وقد اتخذ كل منهم وظيفة ستراراً يتخفى خلفه، بينما هو في الحقيقة يمارس أفعالاً أخرى، سمح له رأس النظام القائم داخل المكتب الحكومي (عبد العال بك) أن يمارسها، فالجميع له اهتمامات وسلوكيات واقعية، ومنطقية داخل المناخ المعاش. فالوظيفة والقناعة بما هي القناع، واللامنطقية التعامل داخل المكتب الحكومي هو الوجه الظاهر لوجهه الجاني يتحرك على أرضية الواقع.

ويبرز عبد العال بك في أعلى الهرم المكتبي كشخصية انتهائية، تمنح مرؤوسيه حرية الحركة والفعل، تحت شعار (الفعل ما يحلو لك) كطرح للفكر الرأسمالي، وكبرير لذاته كي يفعل ما يفعله من استثمار لوظيفته ومركزه على قمة نظامه، إلى جانب استغلاله لعلاقة زوجية برؤسائه:

عبد العال بك: (لزوجه) ..اني حاض شريك في السوبر ماركت بتاع حسين  
بيه والترخيص بتاعه لا يمكن حايطلع إلا لو أنا دخلت  
الجلس..معلش يا تفيدة علشان خاطري كلميه تاني ..أنا ما  
أقدرش أكلمه في البيت، لكن انت واخدة عليه وهو بيتفذلك  
كل طلباتك. وقولي له أنا حاكون الراجل بتاعه جوه<sup>(١)</sup>

<sup>(١)</sup> محمد سلماوي: فوت علينا بكرة، دار الوفاء للنشر، ١٩٨٣، ص ٢٧.

نلاحظ هنا من خلال موقع عبد العال بك على قمة الهرم الوظيفي، أنه من ناحية أخرى يقبع في قاعدته؛ لأن هناك من يقبع على قمة الهرم الآخر، تأكيداً على أن طبقية هذا البناء لا تنتهي عند عبد العال بك، وإنما تمثل حلقة من حلقاته.

كما أن جبروت هذا النظام لا يبدأ بعبد العال بك، وإنما هو درجة من درجاته، فهو مقهور من زوجته، قاهر على مرؤوسيه عبد السلام أفندى، الذي يحول قهره هو الآخر إلى قهر الموظفين الذين تحت سيطرته، والذين يمارسون قهراً ثالثاً على المتعاملين مع هذا المكتب الحكومي.

وهكذا يفصح هذا البناء الطبقي عن لا إنسانية تركيبته، كما يكشف عن سريان اللامنتطق داخله، فمن خلال شبكة العلاقات التي يتناولها الكاتب، تبرز قيمة القهر الدرامي، وقيمة عدم التواصل الفكري، والإنساني عبر الخطوط الثلاثة التالية، من خلال مخاطبة عبد العال بك لزوجته تليفونياً، بينما عبد السلام أفندى يلقي بيانه في اللحظة نفسها التي يتحدث فيها عبد العال بك مع زوجته - في اجتماع موظفي المكتب عن ضرورة إلغاء التسبب المستشري بينهم، بينما يتحاور كل اثنين من الموظفين حول مشكلة حياتية ما:

عبد العال بك: (في التليفون) أيوه يا تفيدة .. الله انت لسه نائمة ولا إيه؟

.. يا قول انت لسه نائمة؟ .. لا ياسقي مش تحقيق ولا حاجة، مجرد

سؤال بس ياسقي ما قولناش حاجة .. طيب خلاص أنا آسف

عبد السلام أفندى: (يقرأ من الورقة) دعا السيد الأستاذ عبد العال بك عبد

المتجلى حامل أختام الدولة إلى هذا الاجتماع الطارئ

للنظر في ظاهرة التسبب التي استشرت في هذا المكتب في

الآونة الأخيرة.

عبد العال بك: لا مش عايز كفته النهارده، هو كل يوم كفته؟ ازاي يا

تفيدة بس؟ ما انت موكلاني كفتة أول امبارح وبعدين بقى  
أنا ماقلتش حاجة.. طيب ياسق كفتة كفتة أكل كفتة  
حاضر.. بس أنا مش عايز اللجنة دى، كلمي عبطاى على  
طول، وخليكى ظريفة معاه، وانت عارفة أصول الشغل  
بقى إلا بعدين شغلنا كله حايقف لو مادخلتش المجلس،  
وتبقى مصيبة، لا فيه سفر السنة دى لأوروبا ولا حاينفع  
موضوع السوبر ماركت، ولا حانعمل حاجة خالص.

موظف ١: النهاردة الأربع

موظف ٢: النهاردة الاثنين

موظف ٣: النهاردة الجمعة وبكرة السبت

موظف ٤: السبت فات والحد مات، وبعد بكرة يوم الثلاث.<sup>(١)</sup>

فهنا تتداخل الكلمات دواما تواصل، وتصبح لكل كلمة معنى في قاموس كل  
مشترك في الخطوط السابقة، يختلف عن زميله، تسقط بالتالي الدلالة الكلية لكل  
كلمة، لما يعكس تقناً في العلاقات داخل هذا النظام، حيث تتوارد الأصوات التي  
فقدت مدلولاتها مع استخدام لغة سوية متوازنة في موقف غير سوى، وغير متوازن.  
فالفردية هي السائدة، والبراجماتية هي الشعار، والليبرالية هي النظام، وحرية الحركة  
الواحدة فوق حرية حركة المجموع.

ووسط هذا الوجود المفقود للغاية الجمعية، يقتحم (أحمد) رتابة اليومية،  
قادماً من عوالم أخرى متشابهة، حيث فقد القدرة على التأقلم معها، وعلى إثبات  
وجوده داخلها، فقرر أن يغادر بلده بحثاً عن مكان آخر يستطيع أن يكون نفسه فيه،  
حيث مكتب (عبد العال بك) هو باب الخروج إلى العالم الآخر، حيث يملك خاتم

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٢٥، ٢٧ : ٢٨ : ٢٩.

الدولة. وعند طلب أحمد ختم أوراقه، يتفجر الحدث المسرحي من خلال التناقض بين أحمد الراض لواقعه الآتي المجهض لأماله وأحلامه، وبين مادة ونظام هذا الواقع، الراض لأى فرد ضده، والساعي لتثبيت ما تم الوصول إليه، للحفاظ على مكاسبه ومصالحه. ومن ثم يسعى لتحويل أية محاولة لاقتحام هذا العالم إلى الغد بمقولة: (فوت علينا بكرة):

أحمد: لو سمحت سيادتك لحظة واحدة.. أنا أصلى كنت جيت كدة مرة قبل كده و...

عبد السلام أفندى: مش دلوقت، فوت علينا بكرة

أحمد: ..أنا بقالى شهر دلوقت باجى هنا وسيادتك بتقولى

مش فاضين وتعالى بكرة وبكرة تقولى فيه اجتماع وبعدين

أنا شايف إن الاجتماع انفض وأنا متعطل كده و.....

عبد السلام أفندى: كل يوم فيه اجتماع يا أستاذ والنهاردة زى

امبارح وامبارح زى بكرة، وكل الأيام زى بعضها يعنى

اللى قلته، النهاردة يا أستاذ يا محترم يسرى على امبارح

وعلى بكرة، انت ما دخلتش مكتب حكومى قبل كده؟<sup>(١)</sup>

فهناك نلاحظ أنه ليست ثمة حركة في الواقع الحاضر، وليست هناك أية رغبة

في تغييره، من خلال قول عبد السلام أفندى (النهاردة زى امبارح، وامبارح زى بكرة، وكل الأيام زى بعضها).

كما نلاحظ استثناء الفساد في هذا المكتب الحكومي، من خلال الحوار الذي يدور بين عبد السلام أفندى وعبد العال بك:

(١) النظر المسرحية: ص ٢٧-٣٠.

عبد السلام أفندي: (يصيح كالأطفال) أنا عايز عربية!

أنا عايز عربية!

عبد العال بك: اسكت بقى!

عبد السلام أفندي: أنا مالى انت بتاخد كل حاجة وأنا لا، انت

عندك ثلاث عربيات، وأنا لا، وعند شقق كثير

وأنا لا، مش بتدبنى ولا حاجة، وأنا عايز عربية

عبد العال بك: اسكت ما تفضحناش<sup>(١)</sup>.

يكشف هذا الحوار عن زيف الحياة الوظيفية، وعن زيف رجالها، وهو ما يتعارض مع ما أعلنوه من قبل عن رفضهم للتسبب، وانعدام الوطنية، وهذا نجح سلماوي في توجيه النقد بعد أن هاجم هذه النماذج من أجل التقويم والإصلاح، معتمداً في ذلك على الإطار الكوميدي الهادف<sup>(٢)</sup>.

كما أن الموقف الذي يجمع بين أحمد، وعبد السلام أفندي، وعبد العال بك، بما فيه من تناقض، وخاصة في موقف عبد العال بك أثناء حوار مع زوجته، وحواره مع أحمد، يحقق أبلغ الأثر، من خلال القناع الذي وظفه الكاتب، وقدرته على إعطاء الوجه حين ارتدائه قدرة عالية في اتخاذ الكثير من مظاهر الاستهزاء، أو التحكم، أو السخرية، أو أن يضع الإنسان في حالة غير حالته، حيث يتحقق ذلك عندما يتحدث عبد العال بك مع زوجته من خلال هذا الحوار:

عبد العال بك: ...بقولك ايه. مش الواد السمسار بتاع اسكندرية اتكلم  
..أيوه علشان الشقة بتاعتنا ..لا يا سقى مش شقة المعمورة

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٤٤ : ٤٥.

<sup>(٢)</sup> انظر د. أحمد صقر: دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، مركز الإسكندرية للكتاب،

١٩٩٩، ص ١٤٢.

..دى الشقة بتاعة شاطئ الأحلام اللى كانت الشركة استئنتا  
من الدور فيها، وكتبناها باسم حمادة.<sup>(١)</sup>

لعبد العال بك هنا هو شخص التهازى، يطيح بكل قيمة، ومبادئه وأخلاقه،  
وشرفه في سبيل الحصول على تحقيق مصالحه. كما نجده عندما ينتهى من هذا الموقف  
يتقنع بقناع العفة، والشرف، والخوف على مصالح البلد، من خلال حوار مع أحمد:  
عبد العال بك: محتاجة لسواعد كل الشباب اللى زيك، بقى بعد بلدك ما  
تعملتلك وهياتك وخيلتك راجل تقوم عايز تسيبها وتسافر؟  
عبد السلام الفندى: خلاص يا سعادة اليه مابقاش فيه وطنية في البلد، مفيش  
شعور بالمسئولية<sup>(٢)</sup>

لقد منح سلماوي في الاقتراب كثيراً من هموم المواطن المصري، دون أن  
يسف، أو يجرح الحياء العام. في أسلوب ممتع كوميدى، من خلال هذا الموقف  
المتناقض، إلا أنها كوميديا سوداء<sup>(٣)</sup> تجعلنا نضحك، ولكن بداخلنا حزن كبير.

وهكذا يستخدم الكاتب فكرة القناع كقيمة درامية، ليحقق أثراً درامياً  
كوميدياً كبيراً. وأمام هذا الفساد المستشري في هذا المكتب الحكومي، يتم إزاحة  
أحمد إلى الغد، وعند إصراره على إتمام إجراءات السفر، ونتيجة لهذا الإصرار، يتم  
التصادم بين أحمد وذلك النظام الهرمي المثبت لذاته ولمصالحه زمانياً ومكانياً. فيدخل  
أحمد المتمرد الفردي في كابوس كبير يبدأ بدايات واقعية، لينتهى إلى نهاية ذات  
شكل لا واقعي، وإن احتوت مضموناً واقعياً، مختزلة في شكلها الرمزي الظاهري

(١) محمد سلماوي: فوت علينا بكرة، ص ٢٥ : ٢٦.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٢ : ٣٣.

(٣) د. أحمد صقر: دراسات في المسرح الكوميدى المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص ١٤٧.



للمحتوى الكامن في أعماق الشخصية الرئيسية (أحمد) وتصادماته الماضية والحالية مع النظام القائم:

عبد العال بك: (يلور حول أحمد) أنا يا ابني عايز أشوف صالحك.

أحمد: أنا متشكر قوى

عبد العال بك: انت لازم يا ابني تكتب الأول قبل ما تسافر قلنلي متخرج

منين يا ابني؟

أحمد: الهندسة يا فندم

عبد العال بك: عريس ممتاز .. خلاص اعتبر المسألة منتهية

انت لازم تكتب دلوقت حالاً. أنا حبيتك من ساعة ما

شفتك

أحمد: لكن أنا مش فاهم حاجة!

سيادتك بتكلم جد ولا إيه؟

عبد العال بك: طبعاً جد آمال هزار؟ .. العريس موجود والعروسة موجودة

وحنعملك فرح وزفاف كمان

(عبد السلام أفندى يخرج من وراء الملفات مرتدياً ثوب

زفاف قصير يظهر ساقيه المشعرتين وبشعره صفيرتان

ويلبس نظارته السمكة).

أحمد: (ينهض في فرح) إيه ده؟ مين دى؟

عبد العال بك: ده عبد السلام أفندى. أنت نسيته ولا إيه ما هو أنا

حاجوزك عبد السلام أفندى، أخلاق ايه وأدب إيه وتربية

كمان، آمال، أهم حاجة التربية مش زى بنات الأيام دى.

مفيش ولا واحدة منهم مضمونة لكن عبد السلام أفندى

تربيتي أنا، مضمون ٩٠٠%

أحمد: جوازة إيه وجنازة إيه؟ انتم مجانين! <sup>(١)</sup>

لقد سعى سلاموي هنا إلى تقديم صورة من الشاذ والنبوذ، وغير المؤلف في المجتمع المصري، من خلال إطار كوميدي، حيث تحققت الكوميديا لديه، ليس من خلال سلوك الشخصيات فحسب، بل من خلال مواقفها أيضاً. "فالإضحاك عند سلاموي أكثر اعتماداً على المواقف الكوميديّة منه على الشخصيات الكوميديّة، وإن كان الأمر لا يخلو من اختلاط المواقف بالشخصيات في معظم الأحيان، ولكن الأهم من ذلك هو أن الكوميديا عنده توغل مبتعدة عن التعريف التقليدي لها، فهي تتطور سريعاً إلى أن تضحي كوميدياً سوداء" <sup>(٢)</sup> كما أن الهوة بين الموقف واللغة هنا واضح. فالشخصية تستخدم لغة غمطية، قد تبدو هذه الكلمات في موقف كهذا أقرب إلى (الفارس) <sup>(٣)</sup> Farce.. فقد استطاع سلاموي أن يقدم شخصيات جادة كل الجدة، فلا عبد العال بك، ولا عبد السلام أفندي، ولا حتى كورس الموظفين الصغار الذين يرتدون الجلباب، والبيجاما، وملابس الرقص كالتساء، يوحون من قريب أو بعيد بأنهم غير جادين. فالجميع جاد، يؤمن بما يفعله" <sup>(٤)</sup>.

كما أن المكان هنا المتمثل في (المكتب الحكومي) يمثل بدلالاته المسرحية أكبر بكثير من حجمه الواقعي، حيث يمنحنا تصادم أحمد مع رجال المكتب دلالات فكرية

<sup>(١)</sup> المسرحية: ص ٤٥ : ٤٦ ، ٤٨.

<sup>(٢)</sup> د. نعيم عطية: العيث والواقع، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص ٩.

<sup>(٣)</sup> تختلف الفارس عن الكوميديا في أنه إذا كانت الفارس تعتمد على تحقيق مرحها على اللامعقولة، وعلى الحركات البهنية، وحيلها، فإن الكوميديا تعتمد على المعقولة إلى حد ما، وعلى تصوير الشخصيات، وعلى هذا فإن روح المزلية (الفارس) حسية، بينما روح الملهاة سمعية وذهنية، وكل من الجنسين يقتضيان من الآخر عناصر معينة.

أنظر في ذلك: د. إبراهيم حادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٢٨٥.

<sup>(٤)</sup> د. عبد العزيز حودة: مقدمة المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ٩٦.

أكبر، انطلاقاً من وصوله الأول إليه، رغبة في الانفلات من المكان الأكبر (الدولة) بحثاً عن مكان آخر يحقق فيه ذاته وطموحه الفردي، وصولاً إلى الرفض الكامل للمغادرة، وانتهاك وجوده ذاته داخل هذا المكان بعد أن أحبطت آخر محاولاته في الانعتاق من نظام يسوده منطق الفساد والظلم:

أحمد: (ينظر في وجوههم) أكيد مجانين كلكم مجانين! سييوي أخرج عبد العال بك: تخرج إزاي يا أستاذ، هي المسألة فوضى ولا إيه؟ بقى تدخل مكتب حكومي وتضيع وقت كبار الموظفين وبعدين تقول سييوي أروح؟ أمال كنت جاي ليه؟ علشان تسلي؟ ما قلنا لك تفضل من غير مطرود ما عجبكش، فوت علينا بكره برضه ما عجبكش، دلوقت جاي تقول روحوني؟ الراجل لازم يبقى له موقف ثابت، يبقى له كلمة<sup>(١)</sup>

فهنا يضيق الحناق على أحمد، وتكال له الاتقانات، حيث يتهم بالكذب، والجانسية، والإرهاب، وتصنيع المتفجرات، ومحاولة تفجير أحد المكاتب الحكومية بشهادة موظفي المكتب، كما يتهم باتسمائه للشيوعية، والولدية، والناصرية، والإخوان المسلمين:

عبد العال بك: رد.. انت جاي هنا ليه؟  
أحمد: كنت عايز أحتم ورق  
عبد السلام أفندي: راجل كذاب  
موظف ٢: جاسوس  
موظف ١: جايب معاك إيه؟  
موظف ٤: متفجرات

(١) المسرحية: ص ٤٩.

عبد العال بك: حطيتها فين؟ وما هي آراؤك السياسية؟

موظف ١: شيوعي!

موظف ٢: وفدى!

موظف ٣: ناصري!

موظف ٤: اخوانجي

عبد العال بك: من بقية زملائك؟ فين تفاصيل الحطة<sup>(١)</sup>.

يعني المؤلف هنا جيداً أننا أمام موقف نقابله كثيراً في حياتنا اليومية، حيث يدعونا إلى أن ننظر نظرة نقدية لكل القيم المتعارف عليها، وأن نعيد النظر في هذه النظم الاجتماعية، والسياسية القائمة، لا بهدف التامل، والضحك، والتسلية، ولكن بهدف إعادة تغييرها، ذلك أننا أمام نظام إداري، يحتفي خلف قناع خدمة الجماهير وقضاء مصالحهم، ولكنه في الوقت نفسه، المضطهد لهم، والمعيق لحريتهم ومصلحتهم.

كما يشير الكاتب إلى أن النظام الذي يأتي على أنقاض نظام سابق، فإنه يكيل للنظام السابق الاتهامات واللوم، وهذا ما حدث عندما استخدم الكاتب الرمز المباشر فيما يخص ذكر اسم جمال عبد الناصر وفكره، وكان الناصرية أصبحت قمة في السبعينيات، حيث نلاحظ ذلك من خلال هذا الحوار:

أحمد: هو أنا رايح فين؟ ده أنا رايح بلد عربي برضه، يعني كائي

في مصر ماستهاش (ميتسماً) ما احنا كلنا يا اقندم وطن

واحد وشعب واحد من المحيط إلى الخليج

عبد السلام أفندي: (لعبد العال بك) الظاهر ناصري<sup>(٢)</sup>.

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٥٠، ٥٣.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه: ص ٣٤.

كما لا يكفي هذا النظام بأنقام أحد بتلك الاتهامات المتناقضة، بل يسمى لدفعه إلى الجنون، بمحاولة التزاع آخر علاقته بواقعه، من خلال خطيبته (نبيلة):

نبيلة: حرام عليكم اللي بتعملوه ده، مش حايفضلكم حد في

البلد خربتوها وقعدتم على تلها، عايزين إيه تاني؟

عبد العال بك: أنا شخصياً عايز عنوانك

نبيلة: انتم مش ممكن تكونوا مصريين زينا، انتم قطعاً أغراب

مش ممكن دى بلدكم ولا انتم أهلها

عبد العال بك: طيب ثمرة تليفونك

عبد السلام أفندى: (لأحد) إدى ثمرة تليفون خطيبتك للبيه بسرعة<sup>(١)</sup>

فأحد لا يصدق ما يحدث له داخل هذا المجتمع المكتم، حيث يعلق على ذلك بقوله:

أحد: يا اخوانا مش معقول كده! أنا مش قادر أصدق اللي

بيحصل ده! (في سخرية) أنا حاسس انى باتفرج على

مسرحة من مسرحيات اللامعقول.<sup>(٢)</sup>

ولا يكفي سلماوى بذلك تاركاً العمل يؤكد نفسه، وإنما جعل عبد السلام

أفندى، الموظف الصغير يرد على مقولة أحد السابقة:

عبد السلام أفندى: أهو احنا بقى بتوع اللامعقول، احنا اللي بدعناه

قبل ما يعرفوه في بلاد بره! عايز إيه بقى؟<sup>(٣)</sup>

(١) المصدر السابق: ص ٤٩ : ٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ص ٤٢.

(٣) نفسه: ص ٤٣.

وعلى الرغم من هذه المذكرة التفسيرية، فإن منطق العمل ومبناه يؤكد على تعبيرية المسرحية لا على عشيتها الغريبة<sup>(١)</sup>.

وتنتهى المسرحية بسحب أحمد، وصلبه على الحائط، حيث يقوم عبد السلام أفندى مع مجموعة من الموظفين بحمل خاتم اللولة، والقيام بختم أحمد على جسده العارى، مع صرخات أحمد، وكأنه في كابوس كبير. "وكاننا أمام مشهد اغتصاب جنسى، هو من أكثر المشاهد المسرحية جرأة في تاريخ المسرح المصرى"<sup>(٢)</sup> حيث يسكون الشاب ويسحبونه إلى الحائط، واضعين وجهه إلى الحائط، ممسكين به كالمصلوب، ويدؤون بخلع ملابسه، ثم يحملون الخاتم العملاق (عمود يصل طوله إلى مترين) ويظلمون يختمون على جسده العارى.

وتظهر نبيلة في مشهد الانتهاك الأخير لأحمد، مؤكدة له على ضرورة التحمل:

نبيلة: (تصرخ إلى أحمد) أحمد أنا جنبك يا أحمد (تلتفت إلى زبانية التعذيب)  
انتم شياطين، أكيد شياطين، مش معقول تكونوا بنى آدمين، مافيش في قلبكم أى رحمة<sup>(٣)</sup>

وقولها: ما تياسنى يا حبيبى ده كابوس وحايتهى والمستقبل حايكون لنا<sup>(٤)</sup>

فنبيلة مثلها مثل أحمد، مجرد متمردة صغيرة، لا تستهدف تغيير النظام بقدر ما ترغب في الاستفادة منه، أو الابتعاد عنه قليلاً، من أجل تكوين حياة أفضل، بل

(١) حسن عطية: فوت علينا بكرة بين العفوية والتعبيرية، مجلة المسرح، ع ٢٢، السنة الثانية، مارس ١٩٨٤، ص ٣٧.

(٢) د. مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى في الثمانينات، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٨.

(٣) المسرحية: ص ٥٤.

(٤) المصدر نفسه: ص ٥٦.

إنها لا تفعل شيئاً لشريك حياتها سوى الصراخ في وجهه من يعذّبونه، معتقدة في سلبية أن ذلك (كابوس وحائِثي)، ومع ذلك يستمر تعذيب أحمد حتى الموت.

كما يؤكد عبد العال بك أنهم هم الماضي، والحاضر، والمستقبل:

عبد العال بك: احنا الماضي صحيح، وعلشان كده احنا كمان الحاضر، وحانكون المستقبل كمان، بتزاحونا ليه؟ اختم يا عبد السلام أفندى اختم .. كله حايختم.

عبد السلام أفندى: سبعة

أحمد: آه<sup>(١)</sup>

لقد كشف أحمد في صرخته الأخيرة كل صراعه مع هذا الواقع المحيط، مجسداً تصويره المجرد له في صورة مرئية، صاغها مشهد الانتهاك الأخير له من مجموعة موظفي المكتب، والاحتصاب لوجوده وذاته. وهكذا يتحول المكتب الحكومي - الذي من المفترض أن يكون الغرض منه هو خدمة الشعب - إلى شيء مختلف تماماً. " فأحمد هنا في محكمة لا يعرف وجوه أصحابها، كما أنه بين قضاة هم في الوقت نفسه جلادوه، وبين سلطة لا يعرف المرر الذي يدفع رموزها الشوهاء إلى دفعه إلى هذا المصير"<sup>(٢)</sup>.

وينتهي النص، وتعلو غمامة قائمة تلف القضية كلها، لماذا التعامل مع الشاب على هذا النحو؟ وما المصير الذي وضعه بين أيديهم؟ ولماذا أولئك القضاة قاسون بهذا الشكل؟ لكن تلك هي علاقة الحاكم بالمحكوم في مسرح محمد سلماوي.

<sup>(١)</sup> المصدر السابق: ص ٥٦.

<sup>(٢)</sup> د. مصطفى عبد الفتي: المسرح المصري في الثمانينيات، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٩.

ويضيف أحد النقاد<sup>(١)</sup> بقوله: "إن التاريخ المصري لم يعرف سلطة لم تكن جائزة"<sup>(٢)</sup> كما يضيف بقوله: "ولماذا لا يسود المنطق المعكوس، وما زال الجهل يحيم بعد مرور أكثر من ثلث قرن على قيام الثورة على القيم السياسية. فالاستفتاء مازال يراه البعض استسقاءً، ويتحول الإنسان في هذا العصر إلى رقم في معادلة غامضة، ويصبح الروتين اليومي سمة من سمات الحياة... لقد تحولت ميكانيكية السلطة المصنوعة إلى ديناصور عملاق، يلتهم كل القيم الإنسانية، والكرامة البشرية بلا تردد، وأصبحت الصحف وكتابها ممن يكتبون في السياسة (أونطة) وتحول الديمقراطية والعدالة إلى شعارات، ويتحول جيل المثقفين الثوريين إلى شاهد ملك، ويتحول الطغيان إلى قاعدة، ويضيع صوت (البشر) وسط زحام الضوضاء العالية".

وهذا ما يؤكد عليه محمد سلماوي نفسه بقوله: "لا أعتقد أن هناك شعباً في العالم تعرض لهذا التاريخ الطويل من التسلط والاستبداد الذي كان من نصيب الشعب المصري، والذي يرجع تاريخه لآلاف السنين باستثناء بعض المهود التي تمثل جملاً اعتراضية في تاريخنا"<sup>(٣)</sup>.

لقد غرست مسرحية (فوت علينا بكرة) نفسها في أرض الواقع، حيث انتزعت منه قضاياها الكلية، مستخدمة كافة أساليب المسرح التعبيري، من مبالغة، وتعبير كاريكاتوري، والانطلاق من شخصية محورية، وصياغة للعلاقات الإنسانية بشكل لا يتطابق مع الصياغة الواقعية، وهي قيمة درامية استخدمها الكاتب من أجل خلق صدمة شعورية - فكرية، تدفع المتلقى لإعادة النظر في حياته، ومحاولة رؤية ما

<sup>(١)</sup> المرجع السابق: ص ١١٩ : ١٢٠.

<sup>(٢)</sup> د. مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينات، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٨ : ١٠٩.

<sup>(٣)</sup> انظر المرجع نفسه: ص ١١٦.



اعتاد أن يعيش بمنظور جديد، يدرك معه يشاعة هذا المعتاد المألوف، كما يدفعه إلى إعادة التفكير فيما عاشه داخل المسرح، وعاشه ويعايشه في الحياة.

فمسرحية فوت علينا بكرة تناقش العلاقة بين الحاكم والمحكوم، متمثلاً في (عبد العال بك) وزبائنه، حيث إن العلاقة بين الفرد المستحق، والحاكم المستبد تظل هي الرؤية الأولى والمحورية عند سلماوي.

كما أن هزيمة أحمد الأخيرة، وصراخ نبيلة، يعبران عن هزيمة الفعل الفردي الهروبي، وهزيمة الانتظار اللامحدي للغد القادم، دون حركة جمعية للصراخ الأجوف ضد واقع لن تغيره الصرخات.

وأراد سلماوي كذلك من خلال استخدام الأقتعة لشخصه أن يعرض تنميط حركتهم، مولداً من أداء شخصه طاقة غير محدودة، حيث كان يستهدف عرض معنى الواقع لا الواقع ذاته، مؤكداً على شخصية محورية، هي شخصية أحمد، ونبيلة هي وجه آخر له، تعاني أزمة تحقيق الذات داخل وجود محبط، كما استخدم لغة مقتضبة سريعة لا زخرف فيها. وكذلك اقرب كثيراً - بنقده للواقع المصري، ونقل معاناة الشخصيات العادية البسيطة، ورصد علاقتها الإنسانية - إلى ما يسمى بمسرح الاحتجاج السياسي.

وقد استطاع محمد سلماوي أن ينجح في تقريب عالم العبث، وتطويعه تماماً كشكل مسرحي أو قالب درامي لتناول ظروف إنسانية خاصة بنا كشعوب عربية مقهورة، وليست مجرد ترف فكري كما في مسرح العبث الغربي<sup>(١)</sup>، حيث

<sup>(١)</sup> عرف مسرح العبث الغربي في الخمسينيات، نتاج الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، والتي شهدت صولاً من القهر والطبق الشديدين، فظهر في فرنسا، تارة باسم مسرح الطليعة، وتارة أخرى باسم مسرح اللامعقول، وأخيراً مسمى بمسرح العبث، نسبة إلى فلسفته في العبث المستمدة من فكر ألبر كامو. انظر د. مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينيات، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٥.

إن عبث الغرب يختلف عن عبث الواقع المصري، وهو ما يعود إلى إدراك أن طبيعة القضايا التي يمر بها العالم العربي لا ترتبط بقضايا العالم الغربي؛ وذلك لأن القضايا هنا تصل في ذروتها إلى درجة يستحيل معها لفرط غرابتها أن تفترق عن العبث واللامعقول.

كما أن مسرح العبث أو اللامعقول في الغرب كان موضوع اختلافات حادة بين تعريفه، أو تحديد انتماءاته ما بين مؤلف وآخر، كما أنه جاء نتيجة ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية و(ميتافيزيقا) خاصة، تختلف عن تكويننا، أو تطورنا السياسي والاجتماعي، حيث كان استنبات هذا النوع من العبث في الثمانينيات، بكل ما فيه من مؤثرات خاصة قمعياً يانبات نباتات مغايرة تماماً، حيث كان أقرب إلى الهم العربي منه إلى الهم الغربي.

لذا فإن تطور تيار العبث عند سلماوي كان نتيجة للتأثر بطبيعة التطورات الاجتماعية، والسياسية، والدرامية في مصر قبل كل شيء، مما هيا الأذهان إلى نوع من الأدب، أطلق عليه البعض (العبث) بينما ينتمى أكثر إلى (الواقعية النقدية)<sup>(١)</sup> بكل ما فيها من تطورات وإرهاصات حيوية.

كما أن مسرح محمد سلماوي لا ينتمي (للمسرح الشامل) من حيث عناصره التشكيلية، حيث إنه انتمى إليه من حيث أنه (مسرح سياسي)، وهو ما اكتشفه سعد أردش في إخراجه لنص (فوت علينا بكرة)، فأخذ يستخدم العناصر الجمالية من أغاني، وموسيقى، وأقنعة، ويقع لونية. وما إلى ذلك، ليقترب من المسرح الشامل الذي لم ينص عليه المؤلف في توجيهاته المسرحية<sup>(٢)</sup>.

(١) انظر المرجع السابق: ص ٢٣٣ : ٢٣٤.

(٢) خليل الجيزاوي: مسرح المواجهة (قراءة في مسرح محمد سلماوي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

لذا يمكن القول إن سلماوي قد طوع في مسرحية (فوت علينا بكرة) مسرح اللعب الغربي، ليجعله مسرحاً عبثياً، وتعبيرياً، وواقعياً مصرياً، يتناسب ويرتبط بالواقع المصري والعربي بشكل عام، حيث قدم لنا مسرحية كوميدياً سياسية صادقة، كما استخدم قيماً درامية كالرمز، والقناع، والصراع، وصياغة العلاقات الإنسانية بشكل لا يتطابق مع الصياغة الواقعية، واستخدام لغة سوية متوازنة في مواقف غير سوية، وغير متوازنة، من خلال إطار كوميدي هادف ذو دلالات سياسية، إلى جانب الاعتماد على أساليب المسرح التعبيري من مبالغة، وتعبير كاريكاتوري، والانطلاق من شخصية محورية، ليحقق أثراً درامياً كوميدياً كبيراً، ليصدم المتلقي من أجل أن يتخذ موقفاً مما يحدث أمامه، ويعيد صياغة واقعه، والثورة عليه، والسعى إلى تغييره بطريقة تكفل له الحياة السعيدة.

وتعلق الدكتورة نهاد صليحة على ذلك بقولها: "لقد بدأ محمد سلماوي مشواره المسرحي بمسرحيتين من نوع الفصل الواحد، هما (فوت علينا بكرة) و(اللى بعده)، فكلتاهما تمثلان تجربة جديدة في مزج الأسلوبين الواقعي والتعبيري، بهدف خلق مسرح سياسي ساخر، يواكب الواقع القومي المعاصر، ويناقش مشاكله وقضاياه بصورة شبه وثائقية"<sup>(١)</sup>.

فالإبداع المسرحي هو أحد أهم أعمدة الثقافة القومية، كما أنه عبارة عن رسالة لا تكتب لها الحياة إلا إذا تفاعلت مع الواقع، وتلقاها المتلقي، وتأثر بها تأثراً يدفعه إلى تطوير عقله ووجدانه، وتغيير سلوكه، وتغيير ذاته، وذات المجتمع نحو حياة أفضل، وهذا ما جسده محمد سلماوي في هذه المسرحية.

(١) د. نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ٢٠.



## الخاتمة

الحمد لله الذي به تتم النعم، وتكتمل الصالحات، أما بعد:

يتضح لنا من خلال هذه الدراسة أن المسرح يعد ثقافة وفكر المجتمع الذي يعيش فيه، كما أنه نتاج العملية الثقافية، حيث له دور وفاعلية في تشكيل القيم، فعن طريقه يتم طرح القيم والأفكار على المجتمع، من خلال الكاتب الذي يختار المشكلة، ويبني الشخصيات، ويختار عناصر الصراع، وما إلى ذلك. كما أن الأدب بغير القيم الفنية والجمالية لا يفقد طابعه الجمالي فحسب، بل يفقد أيضاً فاعليته.

وقد مر المجتمع المصري بالعديد من التطورات والتحولات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية التي أثرت في البنية الاجتماعية تأثيراً كبيراً، كان له صدى على النظم الاجتماعية، والبناء الاجتماعي، وبالتالي على القيم، وعلى شبكة العلاقات الاجتماعية. حيث تناول المسرح هذه الأحداث المهمة التي مرت بها مصر لمواكبة تطور المجتمع المصري، ومواكبة الثورة التي حاولت أن تخلق مجتمعاً جديداً، يبحث عن حريته واستقلاله، فاهتمت في بدايتها ببعث حركة مسرحية تواكب هذا التغير الثوري، بإنشائها عدة مسارح، وتشجيع الأدباء، والمؤلفين، والفنانين المسرحيين، للتعبير عن قضايا المجتمع، والنهوض بالأمة.

وربطت هذه الأحداث، والتغيرات السياسية، والاجتماعية المتلاحقة كاتب الدراما بمجمعه وقضاياها، وأمدته بشحنة تفاعلت في ضميره، وتشكلت في وجدانه وفكره، فخرجت أعمال مهمة، ستظل وثائق فنية، تحمل ملامح الواقع، ودلالات التحول والأحداث التي مرت بها مصر.

وبدأت حركة ازدهار حقيقية، لفتت النظر إلى المسرح، بوصفه منارة ثقافية معبرة عن الواقع، كما أثرت الثورة على البنية الاجتماعية للمجتمع المصري، فغيرت من الأدوار الاجتماعية لأبناء الطبقات والفئات المختلفة من أبناء الشعب، وحاولت أن تحل الصراع الطبقي، وإذابة ما بين الطبقات من فروق، من خلال القوانين، والتشريعات الاقتصادية والسياسية. كما أحدثت تطوراً في المناخ الفني والأدبي في مصر.

وكان من آثار الحراك القيمي الذي أحدثته الثورة، ما نلاحظه لدى المثقفين والكتاب. حيث فجرت الثورة لديهم إحساسهم بمصريتهم، والرغبة في الانتماء إلى تراثهم الحضاري والشعبي، والاهتمام بقضايا الشعب وطموحاته.

كما نلاحظ الحراك القيمي أيضاً من خلال تطور الحركة المسرحية نفسها، من خلال الاستفادة من الانفتاح الثقافي على البنيات الفكرية المختلفة الذي أتاحته الثورة، بإرسال البعثات من الطلاب والدارسين إلى الخارج، واستحضار أحدث المناهج والتقنيات إلى مصر. فكان نتيجة ذلك المسرح الطليعي أو مسرح العبث، والمسرح التسجيلي لبيتروفايس، والمسرح الملحمي لبريخت، والمسرح الوجودي لسارتر، والمسرح الشامل، والمسرح التجريبي الذي كان ولا يزال معاملاً للتفريخ، حيث أخرج نجوماً في التأليف، والتمثيل، والإخراج.

ومن خلال رصد حركة التطور الاجتماعي والقيمي في المجتمع المصري منذ منتصف الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، نلاحظ أن كتاب المسرح في تلك الفترة قد تعرضوا من خلال مسرحياتهم لتلك المتغيرات. فعلى سبيل المثال لا الحصر كانت مسرحية (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) لنعمان عاشور، و(المحروسة) و(المبسنة) و(كفر البطيخ) لسعد الدين وهبه، و(الطعام لكل فم) لتوفيق الحكيم، و(على جناح التبريزي وتابعه قفة) لألفريد فرج، و(القضية) و(الأرانب) للطيفي الخولي، و(الفتى مهران) لعبد الرحمن الشرقاوي... الخ.

ونتيجة لكل هذه التطورات التي حدثت للمجتمع المصري كان لابد أن تبدأ الحركة المصرية بداية واقعية لاعتبارات كثيرة، منها: أن هذه الحركة ولدت في جو عنيف من الثورة ضد الاستعمار الإنجليزي، وضد وضع اجتماعي ظالم، إلا أن هذا الاتجاه الواقعي قد تعرض لأزمة لها العديد من المظاهر من أهمها: التعبير السريع لمشاكل المجتمع، وانحراف مجموعة كبيرة من الكتاب إلى الاتجاه الرمزي، خوفاً من الرقابة، حيث كان انحرافهم في تلك الفترة عن الواقعية معادلاً لانحراف الثورة عن طريقها وطموحاتها الأولى، لظهور كثير من المعوقات، وعلى رأسها مواكبة القوى ودعاة الاشتراكية الذين اتخذوا منها شعاراً غير قابل للتنفيذ.

وبما أن المسرح كان ولا يزال ملتصقاً بالسياسة. فقد شهد العالم دعوات للمسرح السياسي، منها لإيرفين بيسكاتور، من خلال استخدامه للوسائل الفنية للتغريب، وبرتولد بريشت بمسرحه الملحمي القائم على فكرة التغريب، وكذلك بيتر فايس رائد المسرح التسجيلي، من خلال اهتمامه بالوثائق، والإحصائيات، والتقارير، وكل ما من شأنه إظهار الحقيقة عارية، لدفع المتلقي للاقتناع الكامل، واتخاذ موقف مناسب إزاء القضايا المطروحة أمامه. ومسرح الصحف الحية في أمريكا، والذي يعتمد على مسرحة الأحداث المهمة، سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، من تلك التي تظهر في الصحف اليومية، بهدف التأثير في المتلقي، وكذلك المسرح الحي في أمريكا، والذي طرحة الزوجان جوليان بيك وجوديث مالينا، حيث عملا على إدانة كل ما هو فاسد في المجتمع الأمريكي والمجتمعات الرأسمالية، ودعوا إلى الحرية القوضوية المطلقة، إلى جانب بعض الحركات المسرحية الأخرى، كمسرح الشارع، والمسرح المفتوح في أمريكا.

لذا يمكن القول إن المسرح السياسي كان إفرازاً تاريخياً، ظهر في أزمنة المعاناة، وهو مسرح وإن اختلفت تجلياته، فهو ذو أهداف مقاربة، لا تختلف فيما

بينها إلا اختلافات طفيفة، لكن يبقى الهدف الأساسي عنده هو التحريض بإثارة الوعي في سبيل التغيير.

من خلال التعريفات والمفاهيم الخاصة بالمرح المسرح السياسي في العالم، تكونت شخصية المسرح السياسي في مصر والعالم العربي. فلم يعرف المسرح العربي قبل هزيمة ١٩٦٧ ما اصطلح على تسميته بالمرح السياسي بالقوة نفسها التي عرف بها منذ أن عمقت الهزيمة إحساس المؤلف والفنان المصري بمسئوليته تجاه جمهوره، وعرويته، حيث كان يتوجس قبل الهزيمة من معالجة القضايا السياسية، ويستبدل بها قضايا أخرى اجتماعية، أو تاريخية، إلى جانب أن المسرح السياسي لم يكن معروفاً بالشكل الذي ظهر عليه بعد النكسة رغم شيوعه قبل ذلك بكثير في المسرح العالمي.

لذلك بدأت تظهر دعوات في مصر، تحاول عبر استفادتها من تقنيات المسرح السياسي في العالم أن توجد شكلاً مغايراً لهذا المسرح، يناسب ذاكرة ووعي المتفرج المصري، على اعتبار أن المسرح وسيلة لتعبئة الجماهير، لإيقاظها وإثارتها، وتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يحل المشكلات القائمة. كما أن للمسرح السياسي وظيفته القومية، حيث يعبر عن القضايا الوطنية والقومية، ويعتبر أحد أدوات التوعية، ويحمل في ذاته دعوة إلى التغيير، وهذه هي رسالة المسرح السياسي الأساسية.

وقد كانت نكسة ١٩٦٧ مرحلة مهمة في تاريخ الشعب المصري، حيث بدأ التحول العميق في هذه المرحلة، وقد احتلت القضية السياسية مكان الصدارة، كما توارى الصراع الاجتماعي - بعض الشيء - ليفسح المجال لصراع أكثر إلحاحاً، هو الصراع السياسي، سواء داخل النخبة الحاكمة، أو بين الحاكم والمحكوم، أو في الصراع الخارجي.

وتفاعل المثقفون وكتاب المسرح مع الناس في مسيرة الحشد والمواجهة، رداً على روح الإحباط التي سادت، حيث كان ذلك إيذاناً بدخول المسرحيين ساحة



المواجهة السياسية بشكل أعمق من خلال التأليف، والإخراج، وتقديم العروض التي تجسد الهم الإنساني الوطني والقومي.

كما بدأت بعد النكسة مباشرة محاولات عديدة لتقديم نوع من المسرح السياسي المباشر الذي يعتمد على التوثيق، والخروج على الشكل الدرامي التقليدي، في تركيبة تقع ما بين المسرح الملحمي الريحتي، والمسرح الوثائقي، حيث كانت الظروف أكثر استعداداً لتقبل مثل هذا المسرح. فقد طرح الكتاب تعبير المسرح التسجيلي أو الوثائقي، بعد أن تم عرض مسرحية (الغول) لبيترفايس، إخراج الفنان والمخرج المسرحي أحمد زكي، وقد كانت أول مسرح سياسي مباشر في مصر، حيث حفزت المؤلفين، والمخرجين على الأداء بشكل جيد، وساعدت على إرساء معايير واتجاهات جديدة لمفهوم المسرح السياسي، من خلال اعتماده على الوثائق، والسجلات، والتصريحات، والبيانات الإحصائية، وأساليب المسرح الشامل من رقص، وغناء، ومم.

ثم غلب على معظم الأعمال المسرحية ذات المحتوى السياسي بعد ذلك سمة التناول غير المباشر، فكان الإبعاد الزمني والمكاني -حيناً- والتجريد - حيناً آخر - والرمز في معظم الأحيان. كما اتسمت تلك الأعمال بكونها لا تجسد أشخاصاً واقعية حقيقية - على الأقل من الناحية الشكلية والمباشرة - وإنما اتخذت شخصوها من الشخصيات التاريخية، والأسطورية، والخيالية.

وفي المقابل انتشر المسرح التجاري في أسوأ صوره في تلك الفترة، نتيجة حالة الانقسام التي مزقت الوجدان المصري، وأفقدته الإيمان بالكثير من القيم، وازدهار مسرح الكباريه، هروباً من مواجهة النفس، ومن الواقع المؤلم.

إلا أنه رغم ذلك، فقد كانت هناك مسرحيات استطاعت أن تتجاوز النكسة، من خلال التزام كتابها، وإيمانهم برسالة المسرح الجادة، حيث استطاعوا جمع

شتات أنفسهم، وتقوية إحساسهم بشخصيتهم الحضارية المستمدة من تراثهم الحضاري، والثقافي، والقومي. فتناولوا الكثير من القضايا الوطنية والقومية ذات الموضوعات الجلادة، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر، عبد الرحمن الشرقاوي، والفريد فرج، ومحمود دياب، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم من الكتاب الجادين.

وقد بدأ المسرح السياسي في مصر يأخذ شكله الحقيقي بعد عام ١٩٦٧، في ظروف تالت فيها الانكسارات القومية على الصعيد العربي، فتناول القضايا السياسية المباشرة، حيث أخذ يعالجها، ويصورها، ويطالب بتجاوز النكسة، وبناء نهضة جديدة تشكل كل مناحي الحياة.

وهكذا بدأ المسرح المصري بعد هذا التاريخ في إعادة اكتشاف الواقع، والمساهمة في تغييره، من خلال مسرحيات تحمل فكراً في شكل جديد، فقد استفاد من أحدث التيارات الغربية في فن كتابة المسرحية ومناهجها، فظهرت مسرحيات مثل (اللقى مهران) للشرقاوي، و(النار والزيتون) للفريد فرج، و(المسامير) لسعد الدين وهبه، و(العرض الحلي) لميخائيل رومان، و(المخططين) ليويسف إدريس، والذي استخدم خلالها قيماً درامية، حيث إن الدراما التحريضية عند إدريس هي موجهة أساساً إلى المجموع لا إلى أفراد، كما أن مسرحه يرتفع عن مجرد التعبير عن أزمة ما داخل نظام بعينه من النظم، بل حاول أن يقدم حلاً شاملاً لأزمة العالم كله، من خلال اعتماده على قيم درامية، لاستفزاز المتلقي، وتنويره، ودعوته إلى أعمال عقله وفكره فيما يحدث أمامه.

أما الفريد فرج في مسرحية (النار والزيتون)، فقد استخدم الشكل التسجيلي للمسرحية، من حيث استخدامه لمعظم عناصر المسرح الشامل، ومعظم عناصر كسر الإيهام من تمثيل صامت، واستخدام الأفلام السينمائية، والغناء، والرقص، والأفئعة، والوثائق، واللافتات، والصور، والإحصائيات، وكل وسائل

العرض. فقد اعتمد مثلاً على الوثائق التاريخية ومناقشتها، كما اعتمد على كثير من مقومات التكيف الملحمي في التغريب، والقفز في الزمان والمكان، متخذاً أقصر السبل للتأثير بالأفكار المجردة، وكذلك تخلص من الحاجز الرابع، وتوظيف الحلم كوسيلة تعبيرية، لتكثيف العلاقات الدرامية، وتعميقها، وتصعيد الخط الدرامي، وكذلك الاستدعاء الدرامي للشخصيات، بتعريف أنفسهم، وهي سمة من سمات المسرح السياسي، لكسر الإيهام، وشد انتباه المشاهدين، إضافة إلى تأييد البعد التاريخي، والاعتماد على فكرة التناقض، حيث تمثل كل هذه قيماً درامية تتيح للمشاهد مساحة للتفكير فيما يطرح أمامه، من أجل أن يتخذ موقفاً ما بشأنه، ويجعله في حالة يقظة وتفكير دائمين.

كما يمكن القول إن مسرحية (النار والزيتون) قد اشتملت على ثلاثة مستويات هي: المستوى التسجيلي أو الوثائقي، والذي يقدم أبعاد القضية في ماضيها وحاضرها، والمستوى الواقعي، والمستوى التعبيري الذي يتحول بمقتضاه الفرد، ليصبح رمزاً لشعب بأكمله، والذي يختلط بمقتضاه الخاص بالعام، والحلم بالحقبة، في محاولة لإضفاء صفة العمومية على كل ما هو خاص.

لذا فقد استطاع مسرح الستينيات وخاصة ما بعد عام ١٩٦٧ أن يشكل قيماً فنية درامية، حملت روحاً جديدة، هي روح النمو والتهوض، ومثلت واقعاً جديداً، هو واقع التغيير والانتقال في الفكر والحياة. إلا أن معظم كتاب الستينيات قد توقفوا عن العطاء طيلة فترة السبعينيات أو معظمها؛ لأنهم فقدوا نوع المناخ نفسه الذي أبدعوا فيه، بسبب الرقابة على المسرحيات، حيث إنه بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣، وما حدث بعدها من قرارات مفاجئة، جعلت من المستحيل - في تلك الفترة - على المثقف أن يستوعبها، ويفرزها في عمل فني ناضج، كما أفلقت الفكر

المصري توازنه، حيث أصبح ذلك الفكر يجري لاهناً وراء القرار السياسي، بدلاً من أن يكون الأرضية الفكرية التي تمهد لهذا القرار، وتعطيه شرعيته.

لذلك تحولت كثير من الأعمال إلى جهود فردية، إلى جانب منع العديد من المسرحيات من العرض، مثل مسرحية (باب الفتوح) و(رسول من قرية تميرة) لمحمود دياب، و(الأستاذ) لسعد الدين وهبه، و(الغول) لبيترفيس، إلى جانب منع أسماء معينة من الكتابة للمسرح، حيث أثر كل هذا في مسرح السبعينيات، حيث ازدهر المسرح التجاري، والابتعاد في كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه، وقدم صورة خادعة للذات العربية، وسيطر مسرح القطاع الخاص في مصر، وخاصة في فترة السبعينيات وما بعدها، وأصبح الاهتمام منصّباً على النجم، كما اهتم مسرح الدولة بالمسرحيات الممصرة، أو المترجمة، أو اللجوء إلى التجريب.

وعلى الرغم من ذلك، فقد تصدى بعض كتاب السبعينيات المهمة شاقة وعسيرة، حيث استطاعوا من خلال مسرحهم أن يشكلوا قيماً درامية، فقاتلوا باستماتة لكي يستمر للمسرح نألقه، ولكي تبقى الكلمة الجادة مستمرة فوق خشبة المسرح إزاء تيار التفاهة التجريبي، حين الممثل عبد الرحمن الشرقاوي، ومحمود دياب، ومحمد سلماوي، وغيرهم.

لعب عبد الرحمن الشرقاوي من خلال مسرحية (وطني عكاك)، اعتمد على قاعدة المسرح الملحمي بشكل مباشر، واستخدم وسائل فنية مختلفة منها: الصياغة المباشرة، والرمز، والتهكم، والسخرية. كما استخدم بعض تكتيكات المسرح التسجيلي، عندما استعان في عرض قضيته بما يشبه الريبورتاج الصحفي التقابلي، أو التقطيع المتوازي للأحداث بين المسكرين، ليو إشارته فيما بين الأقواس لإمكانية الاستعانة ببعض الوسائل التوضيحية، كالسينما، والفانوس السحري، وصور تلهي الناس

بالشراء، وصور الوفود الرسمية وغيرها. حيث إن كل هذه اللقطات المتقطعة تم تدفد إلى تسجيل خالة المجتمع قبيل الحرب.

كما أن الخط الثوري عند الشراوي لا يغفل التأثير على المتلقي، حيث إن هدفه هو الدفاع عن القيم، من خلال الدفاع عن حق الإنسان في حياة عادلة، وتأكيد قدرة الإنسان على أن يصنع لنفسه الواقع الأفضل.

أما محمود دياب من خلال مسرحية (رسول من قرية تمرة) فقد لجأ إلى أحداث التوتر، وازدياد حدة الصراع، من خلال اعتماده على مجموعة العلاقات المعقدة الداخلية منها والخارجية، حيث تعتبر هذه المسرحية من المسرح السياسي التنويري، كما تتم عن وعي ثقافي، وسياسي، واجتماعي عميق، اعتمد فيها الكاتب على إغناء الصراع الداخلي والخارجي. وقد كان الصراع في المسرحية في حركة دائبة، إلى جانب تأكيده على قيمة الديمقراطية والحرية، وقيمة النضال ضد الاستعمار الخارجي، والعدو الداخلي، من خلال التأكيد على حرية الفرد والجماعة، من أجل حرية الوطن. كما أنه ألقى المسرحية نهاية مفتوحة، من أجل استفزاز المتلقي، ودفعه إلى إعمال تفكيره لطرح الحلول المناسبة لما يطرح أمامه.

كما وظف محمد سلماوي في مسرحية (فوت علينا بكرة) كافة أساليب المسرح التعبيري، من مبالغة، وتعبير كاريكاتوري، والانطلاق من شخصية محورية، وصياغة للعلاقات الإنسانية بشكل لا يتطابق مع الصياغة الواقعية، وهي قيم درامية استخدمها الكاتب من أجل خلق صدمة شعورية/ فكرية، تدفع المتلقي إلى إعادة النظر في حياته، ورؤية ما اعتاد أن يعيشه بمنظور جديد، كما يدفعه إلى إعادة التفكير، فيما عاشه ويعايشه، للثورة عليه، والسعي إلى تغييره.

لذا فقد اقرب الكاتب بنقده للواقع المصري، ونقل معاناة الشخصيات العادية البسيطة، ورصد علاقاتها الإنسانية إلى ما يسمى بمسرح الاحتجاج السياسي،

حيث استخدام الرمز، والصراع، وكذلك اعتماده على القناع، لقدبرته على إعطاء الوجه حين ارتدائه قدرة عالية في اتخاذ الكثير من مظاهر الاستهزاء، أو التهكم، أو السخرية، أو أن يضع الإنسان في حالة غير حالته، ليحقق بذلك أثراً درامياً كوميدياً كبيراً، ولكنها كوميدياً سوداء.

وقد استعمل الكاتب في المسرحية لغة سوية متوازنة في مواقف غير سوية وغير متوازنة، من خلال إطار كوميدي هادف، ذو دلالات سياسية، كما استطاع أن يطوع مسرح العبت الغربي ليجعله مسرحاً عبثاً تعبيرياً واقعياً مصرحاً، يتناسب ويرتبط بالواقع المصري والعربي بشكل عام.

ويمكن القول إن مسرح ما بعد نكسة ١٩٦٧ حق أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات قد اعتمد على العودة إلى التاريخ العربي وأبطاله، حيث اعتمد معظم كتاب مسرح الإسقاط السياسي على الإبعاد التاريخي، معتمدين على حوادث التاريخ العربي لإسقاطه على حاضر الأمة العربية وواقعها المعاش.

وبعد، فإن الفن هو نبت طبيعي، حيث ينشد تركية القيم الإنسانية والاجتماعية بشكل عام، كما إن كل محاولة لكشف النقاب عن المسرح وإمكانيات تأثيره، وتشكيله للقيم يجب أن تبدأ من المجتمع الذي يوجد فيه المسرح، والمجتمع الذي تنعكس عليه أعمال المسرح وإليه توجه. فالمسرح هو مؤسسة ثقافية تسهم في بناء الإنسان، وتعزز لديه القيم الروحية، والأخلاقية، والجمالية، والثوابت المبدئية، وتقيم معنى لأن تعيش، وتتجدد، وتتفاعل مع الإبداع، وهذا ما أكد عليه كتاب المسرح السياسي الجاديسن، فهو سجل للأحداث السياسية، والتحولت الاجتماعية، حيث من خلاله، وعلى خشبته تتجسد حياة فئات الشعب المتنوعة، وطبقاته المتعددة.

كما أن فوض المسرح ونكوصه مرتبط بالحرية والديمقراطية، حيث إنه في فترات المد الثوري، وانتعاش الحركات الوطنية المطالبة بالاستقلال والحرية كان

المسرح يشهد انتعاشاً، وازدهاراً، بينما كانت الحركة المسرحية تتكسّر مع انحسار المد الثوري، وفترات الكبت السياسي.

وفي النهاية يمكن القول إن الأحداث الكبرى والمهمة التي حدثت للمجتمع المصري من نكسة ١٩٦٧ حتى أواخر السبعينيات وما تلاها من تطورات وأحداث، أدت إلى استلهاهم كتاب المسرح من هذه الأحداث صياغات وقيم درامية، تحمل فكراً وطنياً إنسانياً، قادراً على خلق التنوير المطلوب، وهو أحد وظائف المسرح بشكل عام، والسياسي منه بشكل خاص. كما جاءت موضوعاتهم لتشكل منطلقاً للبحث في مشكلات الواقع، ودور الإنسان في قيادة التحولات، سواء أكانت هذه التحولات اجتماعية، أو اقتصادية، أو سياسية، مازجة فيها دور المثقف في قيادة هذه التحولات، باعتباره داعية، وعنصراً فعالاً في بناء واقع إنساني جديد.





## المصادر والمراجع

### أولاً: المسرحيات،

- (١) ألفريد فرج: على جناح التبريزى وتابعه قفة (مؤلفات ألفريد فرج) الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨.
- (٢) —————: النار والزيوتون (مؤلفات ألفريد فرج) (٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- (٣) —————: ثورة الحجارة، مسرحية عن انتفاضة الشعب الفلسطيني، السدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٠١.
- (٤) توفيق الحكيم: مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٠.
- (٥) —————: الطعام لكل فم، مكتبة الآداب، ١٩٧٦.
- (٦) سعد الدين وهبة: الخروسة، الكتاب الماسى، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.
- (٧) —————: السبحة، الكتاب الماسى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦.
- (٨) —————: كفر البطيخ، الكتاب الماسى، الدار القومية للطباعة والنشر، ع ١٤٣، ١٩٦٦.
- (٩) —————: سكة السلامة، الكتاب الماسى: دار الكاتب العربى للطباعة، والنشر ع ١٤٨، القاهرة ١٩٦٧.
- (١٠) —————: كوبرى الناموس، الكتاب الماسى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

- ١١) —————: ٧ سواقي، كتاب الشعب، القاهرة ١٩٦٩.
- ١٢) سعد الله ولوس: الأعمال الكاملة (مج ٣) دار الأهالي للنشر والتوزيع ، ط ١، ١٩٩٦.
- ١٣) د. سمير سرحان : ملك يبحث عن وظيفة، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٧.
- ١٤) صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣.
- ١٥) —————: بعد أن يموت الملك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٣.
- ١٦) عبد الرحمن الشراقوي: وطني عكا، دار الشروق، ط ١، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٧) لطفي الخولي: الأراب، الهيئة العامة، للكتاب، ١٩٨٨.
- ١٨) —————: القضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
- ١٩) محمد سلاموي: فوت علينا بكرة، دار الوفاء للنشر ، القاهرة ١٩٨٣.
- ٢٠) محمود دياب: باب الفتوح، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤.
- ٢١) —————: رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٥.
- ٢٢) ميخائيل رومان: إيزيس حبيتي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦.
- ٢٣) نجيب سرور: الحكم قبل المداولة (الأعمال الكاملة) (٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- ٢٤) نعمان عاشور: الأعمال الكاملة (١٩٦٠ - ١٩٧٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
- ٢٥) د. يوسف إدريس: المخططين، مكتبة مصر، (د.ت).

## ثانياً المراجع

- د. إبراهيم بيومي مذكور: معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة  
' للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.
- د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار  
المعارف ١٩٨٥.
- د. أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسى، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ١٩٨٩.
- \_\_\_\_\_ : المسرحية السياسية في الوطن العربي، ط ٢، ١٩٩٢ دار  
المعارف.
- د. أحمد النكاوى: التغير والبناء الاجتماعى، مكتبة القاهرة الحديثة، ج ١،  
١٩٦٨.
- د. أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر (فنون العرض) ج ١، الهيئة المصرية  
العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- \_\_\_\_\_ : اتجاهات المسرح المعاصر (دراسات في الصورة الإبداعية) ج ٢،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
- د. أحمد شمس الدين الحجاجي: العرب وفن المسرح، ط ٢، الكويت، دار  
لعروبة (د.ت).
- د. أحمد صقر: دراسات في المسرح العربى الكوميدي المعاصر، مركز  
الإسكندرية للكتاب ١٩٩٩.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو  
المصرية ١٩٨٩.

- (١١) أرنولد هاووزر: الفن واجتماع عبر التاريخ. ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٩.
- (١٢) أوجستو بوال: مسرح المقيورين، ج١+ج٢، ترجمة: د. أسامة أبو طالب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩١.
- (١٣) إيفان لوارد: السلام والرأى، ترجمة محمد أمين إبراهيم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦.
- (١٤) د. مجت إبراهيم دسوقي: مصر عبر الزمان، مكتبة روز اليوسف، القاهرة (د.ت).
- (١٥) بيتر إيدن: المسرح المعارض، ترجمة: حامد غانم، أكاديمية الفنون.
- (١٦) جلال العشري: تياترو في النقد المسرحي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.
- (١٧) د. جمال مجدى حسين: ثورة يوليو ولعبة التوازن الطبقي، الدار الثقافية ١٩٧٨.
- (١٨) جون جاستر: المسرح في مفترق طرق، ترجمة: سامي خشبة، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٧.
- (١٩) جون. هـ. ديفز: السلام المراءغ، ترجمة: محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٠.
- (٢٠) جيروم ستولنر: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.
- (٢١) د. حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٢.
- (٢٢) د. حليم بركات: اجتماع العربي المعاصر - بحث استطلاع اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٧، بيروت ٢٠٠١.

- ٢٣ خليل الجيزاوى: مسرح المواجهة، قراءة فى مسرح محمد سلاماوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
- ٢٤ رجاء عيد: فلسفة الالتزام فى النقد الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٢٥ د. رشاد رشدى: مقالات فى النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٧.
- ٢٦ د. رفعت السعيد: تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠ - ١٩٥٠، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦.
- ٢٧ —————: الصحافة اليسارية فى مصر ١٩٢٥ - ١٩٤٨، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٧٧.
- ٢٨ روجرم. بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، دار نضرة مصر للطبع والنشر ١٩٨٧.
- ٢٩ د. سامى سليمان أحمد: مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر (قراءات نقدية)، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة ٢٠٠٣.
- ٣٠ د. سامية أحمد أسعد: فى الأدب الفرنسى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦.
- ٣١ د. سعد أبو الرضا: فى الدراما (اللغة والوظيفة) منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٩.
- ٣٢ —————: التعبير الدرامي (دراسة نصية) ط٢، المجموعة المتحدة للطباعة ١٩٩٨.
- ٣٣ سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- ٣٤ سعد الله ونوس: بيانات المسرح عربى جديد، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨.

- ٣٥ د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠.
- ٣٦ د. سمير سرحان: المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- ٣٧ السيد ياسين: الشخصية العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، بيروت ١٩٨١.
- ٣٨ د. شكرى عياد: تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.
- ٣٩ \_\_\_\_\_: الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.
- ٤٠ صلاح الدين المنجد: أعمدة النكبة، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت ١٩٦٨.
- ٤١ د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٨٧.
- ٤٢ \_\_\_\_\_: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٢.
- ٤٣ د. عاطف وصفى: الثقافة والشخصية (الشخصية المصرية ومحدداتها الثقافية)، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧.
- ٤٤ د. عبد الباسط عبد المعطى: الصراع الطبقي في القرية المصرية، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧.
- ٤٥ عبد الحميد يونس: الحكايات الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة ١٩٦٨.
- ٤٦ \_\_\_\_\_: دفاع عن القولكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣.
- ٤٧ عبد الرحمن أبو عوف: فصول في النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

- ٤٨ د. عبد العاطى كيوان: هزيمة ١٩٦٧ فى الشعر العربى فى مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ٢٠٠١.
- ٤٩ د. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، الأملجلى المصرية، ط١، ١٩٧١.
- ٥٠ عبد الغنى داوود: الأداء السياسى فى مسرح الستينيات، مكتبة الشباب، والهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.
- ٥١ د. عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٨.
- ٥٢ عبد المجيد شكرى: المسرح كوسيلة اتصال جماهيرى، العربى للنشر والتوزيع، ١٩٩٣.
- ٥٣ د. عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٨٠.
- ٥٤ عصام الدين أبو العلا: نظرية أرسطو طاليس فى الكوميديا، مكتبة مسدبولى، القاهرة ١٩٩٣.
- ٥٥ د. على الدين هلال: تكوين إسرائيل، دراسة فى المجتمع الصهيونى، دار الهلال (د.ت).
- ٥٦ د. على الراعى: مسرح الدم والدموع، دراسة فى الميولودراما المصرية والعالمية، مطبوعات الجديد، ١٩٧٣.
- ٥٧ —————: فنون الكوميديا.
- ٥٨ د. غلى عقله عرسان: وقفات مع المسرح العربى، مكتبة الأسد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦.
- ٥٩ عماد الدين إسماعيل وآخرون: قيمنا الاجتماعية وأثرها فى تكوين الشخصية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٢.

- ٦٠ د. غسان غنيم: المسرح السياسى فى سوريا (١٩٦٧ - ١٩٩٠) منشورات دار علاء الدين، ط١، دمشق ١٩٩٦.
- ٦١ فاروق عبد القادر: ازدهار وسقوط المسرح المصرى، دار الفكر المعاصر، (د.ت).
- ٦٢ \_\_\_\_\_: من أوراق التسعينيات (نق معتم ومصايح قليلة) المركز المصرى العربى للصحافة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.
- ٦٣ \_\_\_\_\_: غروب شمس الحلم (من أوراق نهاية القرن) الدار الثقافية للنشر، ط١، القاهرة ٢٠٠٢.
- ٦٤ \_\_\_\_\_: فى المسرح المصرى - تجريب وتخريب.
- ٦٥ فتحى العشرى: دقائق المسرح، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣.
- ٦٦ فتحى غانم: الفن فى حياتنا، روز اليوسف، الكتاب الذهبى ١٩٦٦.
- ٦٧ فردب. ميليت - وجير الدايمس بتلى: فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة د. محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.
- ٦٨ د. فوزى فهمى: محاضرات فى سوسولوجية المسرح، المعهد العالى للنقد الفنى.
- ٦٩ د. فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية، الهيئة العامة، مكتبة الأسرة ٢٠٠٣.
- ٧٠ قايد دياب قايد: فن المسرح عند الفريد فرج، دار معاد الصباح للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.
- ٧١ قسطنطين زريق: معنى النكبة مجدداً، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.
- ٧٢ كارل ماركس: الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.
- ٧٣ د. كامل زهيرى: مواقف ومنازعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.



- ٧٤ د. كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٢.
- ٧٥ د. كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١.
- ٧٦ لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣.
- ٧٧ د. لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧.
- ٧٨ محمد حسن عبد الله: مسرح محمود دياب (القضية والبناء الفني). دار الثقافة الجديدة، ط١، ١٩٩٨.
- ٧٩ محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧.
- ٨٠ د. محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٨.
- ٨١ د. محمد عبد العزيز مواني: المسرحية الشعرية بعد شوقي.
- ٨٢ محمد عزيز الحبابي: من الحريات إلى التحرر، دار المعارف (د.ت).
- ٨٣ د. محمد مندور: المسرح، نقضة مصر، (د.ت).
- ٨٤ —————: النقد والنقاد المعاصرون، دار نقضة مصر، (د.ت).
- ٨٥ د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٦.
- ٨٦ د. محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، ط١، بيروت ١٩٧٣.

- ٨٧ د. محمود هدى زقزوق: الإنسان والقيم في التصور الإسلامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
- ٨٨ د. محمود متولى: الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٢.
- ٨٩ د. مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربى، دار النشر للجامعات المصرية، ط٢، ١٩٩٥.
- ٩٠ ذ. مصطفى عبد الغنى: الشرفاوى متمرداً، الدلالة الذاتية والاجتماعية، مؤسسة التعاون للطبع والنشر ١٩٨٧.
- ٩١ —————: المسرح المصرى فى الثمانينيات (دراسة فى النص المسرحى) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٥.
- ٩٢ د. نادية بدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٥٢ - ١٩٦٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- ٩٣ د. نادية رؤوف فرج: يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩.
- ٩٤ د. نسيم مجلى: المسرح وقضايا الحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- ٩٥ نعمان عاشور: المسرح حياى، القاهرة للثقافة العربية ١٩٧٥.
- ٩٦ —————: المسرح والسياسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- ٩٧ نسيم عطية: العبث والواقع، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- ٩٨ د. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- ٩٩ —————: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩.

١٠٠) يورى دافيدوف: الثورة والفن فى القرن العشرين، ترجمة: سامى الرزاز، ط١، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨.

## قائمة الدوريات

- ١) د. أحمد العشرى: ثورة يوليو والمسرح المصرى، مجلة المسرح، ع١٣٤، السنة الثانية، أغسطس ١٩٨٢.
- ٢) —————: مسرح الستينات، وفترة الازدهار، مجلة المسرح، ع١٦٤، السنة الثانية، ديسمبر ١٩٨٢.
- ٣) د. أحمد زكى: المسرح العالمى واستراتيجية جديدة لمسرحنا المعاصر، مجلة المسرح، ع١٠٤، السنة الأولى، إبريل ١٩٨٢.
- ٤) أحمد سخسوس: حوار مع مؤسس مسرح المهوورين (أوجستى بوال)، مجلة الفنون، السنة التاسعة، ع٣٤/٣٥ مايو ١٩٨٨.
- ٥) ألفريد فرج: حديثة عن الفن المسرحى من خلال تجاربه، مجلة فصول، مج٢، ع٣٤، أبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٢.
- ٦) أمير اسكنلر: قراءة لمسرحية المخططين، مجلة المسرح، ع٦٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، يونيو ١٩٦٩.
- ٧) أمين العيوطى: الشخصية بين الرواية والمسرحية، مجلة المسرح، أكتوبر ١٩٦٤.
- ٨) —————: المضمون الثورى فى المسرح المصرى المعاصر، مجلة المسرح، ع١٩٦، يوليو ١٩٦٥.
- ٩) برتولد بريشت: الأورجانون الصغير للمسرح، ترجمة د. فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، ع٢٠٤/٢١٤/٢٢٤، ١٩٦٥.

١٠. جلال العشري: تجديد ذكرى الوالد الذى رحل (ميخائيل رومان) مجلة المسرح، ع١٥، السنة الثانية، أكتوبر/ نوفمبر ١٩٨٢.
١١. جمال عبد المقصود: الرقابة والمسرح، مجلة المسرح، ع٩، السنة الأولى، مارس ١٩٨٢.
١٢. حسن عطية: فوت علينا بكرة بين العشية والتعبيرية، مجلة المسرح، ع٢٢، السنة الثانية. مارس ١٩٨٤.
١٣. د. حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر، مجلة عالم الفكر، مج١٥، ع١٤، الكويت ١٩٨٤.
١٤. د. رجاء النقاش: باب الفتوح (المسرح من أجل الحرية) مجلة تراث المسرح، سبتمبر ٢٠٠٢.
١٥. د. رشاد عبد الله الشامي: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦.
١٦. سامي خشبة: "سواقي بين التقاليد الاجتماعي وتلقائية الفكر"، مجلة المسرح، أبريل ١٩٩٩.
١٧. د. سامية أحمد المصطفى: المسرح السيلامي عند سارتر وكامى، ع٦٧، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، نوفمبر ١٩٦٩.
١٨. د. سمير سرحان: بين عقل الشعب وجسده، مجلة المسرح، ع٤، سبتمبر ١٩٧٩.
١٩. —————: المسرح المصرى وحرية الكلمة، مجلة المسرح، ع٧، السنة الأولى، ديسمبر ١٩٨١/ يناير ١٩٨٢.
٢٠. صبرى حافظ: حول مسرحية وطنى عكا، مجلة الأدب، يونيو ١٩٧٠.
٢١. صبرى حافظ: مسرح ما بعد يونيو (أبعاد المأساة) مجلة المسرح، ع٦٨، ديسمبر ١٩٦٩.

- ٢٢ عبد الحميد يونس: المسرح والجمهور، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع٧، أبريل ١٩٨٠.
- ٢٣ عبد الرحمن الشرفاوى: حديقة مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٦٩.
- ٢٤ د. عبد القادر القط: محمود دياب الكاتب المسرحي، مجلة إبداع، ع٢، السنة الثانية، فبراير ١٩٨٤.
- ٢٥ عدلى الدهيبي: مسرح الإسقاط السياسي، مجلة الفنون، السنة الرابعة، ع١٧، يناير/فبراير، ١٩٨٣.
- ٢٦ د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، مج١، ع١٤، القاهرة: أكتوبر ١٩٨٠.
- ٢٧ د. على الراعي: التاريخ العربي والمسرح، بحث مقدم في ندوة التراث العلمي والمسرح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ١٩٨٣.
- ٢٨ —————: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط٢، أغسطس/آب ١٩٩٩.
- ٢٩ فزاد دواره: المسامير استجابة مباشرة للنكبة، مجلة المسرح، مارس، أبريل ١٩٦٩.
- ٣٠ —————: مسرح السبعينيات، مجلة فصول، مج٢، ع٣، أبريل/مايو/يونيو، القاهرة ١٩٨٢.
- ٣١ فاضل سوداني، تسييس المسرح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع٤٧، يوليو ٢٠٠١.
- ٣٢ فتحى سلامة: المسرح وأزمة الثقافة، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع٢، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية، والسينمائية والموسيقية، نوفمبر ١٩٧٩.

- (٣٣) كلمة العدد: من أعلام المسرح (رشاد رشدي) مجلة المسرح، ع ٣١، وزارة الثقافة، القاهرة، يوليو ١٩٦٦.
- (٣٤) د. لطيفة الزيات: وطني عكا - خطان لا يلتقيان في تتابع العرض المسرحي، مجلة المسرح، ع ٦٩، يناير ١٩٧٠.
- (٣٥) \_\_\_\_\_: النار والزيتون أفضل العروض عن القضية الفلسطينية، مجلة تراث المسرح، المركز القومي للمسرح، ع ٣، سبتمبر ٢٠٠٢.
- (٣٦) ماجد السامرائي: المسرح في واقعه الراهن، مجلة المسرح والسينما، ع ٧ + ٨، بغداد آذار ١٩٧٣.
- (٣٧) \_\_\_\_\_: حوار مع ألفريد فرج - أسئلة الواقع - أسئلة المسرح، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع ٣٣، مايو ٢٠٠٠.
- (٣٨) محمد بركات - هاني مطاوع: ثمانية عشر عاماً من عمر الثورة والمسرح، مجلة المسرح، ع ٧٤، سبتمبر/أكتوبر ١٩٧٠.
- (٣٩) د. محمد جابر الأنصاري: تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي ١٩٣٠ - ١٩٧٠، عالم المعرفة، ع ٣٥.
- (٤٠) محمد حمدي إبراهيم: جمهور المسرح بين الإبداع والحركة النقدية، مجلة المسرح، ع ١٤٣، أكتوبر ٢٠٠٠.
- (٤١) د. محمد شيحة: الرقابة على المسرح بين الإبقاء والإلغاء، مجلة المسرح، ع ٢٢، السنة الثامنة، مارس ١٩٨٤.
- (٤٢) محمد علي محمد: قضية التحليل الاجتماعي للأدب، الكتاب السنوي. لعلم الاجتماع، ع ٤، دار المعارف، أبريل ١٩٨٣.
- (٤٣) محمود سامي أحمد: أقدم مسرح سياسي، مجلة الفنون، السنة الأولى، ع ١٢، سبتمبر ١٩٨٠.

- ٤٤) منسى يوسف: المضمون الثورى فى المسرح المصرى المعاصر، مجلة المسرح، ١٩٤، يوليو ١٩٦٥.
- ٤٥) مهدي الحسنى: حوار مع ألفريد فرج حول قضايا الفن والمسرح، مجلة المسرح والسينما، ع ٥٠، فبراير ١٩٦٨.
- ٤٦) —————: حوار مع ألفريد فرج حول مسرحية (النار والزيتون) مجلة الآداب، ع ٥٤، مايو ١٩٧١.
- ٤٧) مولوين ميرشت - كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: د. على أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٩.
- ٤٨) نبيل فرج: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسرح، ع ٦٢، مايو ١٩٦٩.
- ٤٩) —————: حوار مع عبد الرحمن الشرقاوى، مجلة المسرح، ع ٦٧، الهيئة العامة للتأليف والنشر، نوفمبر ١٩٦٩.
- ٥٠) —————: حوار مع الكاتب المسرحي محمود دياب، مجلة المسرح، ع ٣، السنة الأولى، أغسطس ١٩٨١.
- ٥١) —————: وجهاً لوجه، مجلة العربي، مارس ١٩٩٣.
- ٥٢) نعمان عاشور: علاقة المسرح بالدولة والمجتمع - أبحاث مؤتمر المسرح فى الوطن العربى، مجلة المعرفة السورية، ع ١٣٦، يونيو ١٩٧٣.
- ٥٣) د. نهاد صليحة: المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية، مجلة فصول.
- ٥٤) —————: هكذا يكون المسرح التسجيلى، مجلة المسرح، ع ٣، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٧.
- ٥٥) هانى مطاوع: ثمانية عشر عاماً من عمر المسرح والثورة، مجلة المسرح، ع ٧٤، سبتمبر/ أكتوبر ١٩٧٠.

- ٥٦) هناء عبد الفتاح: المسرح والحركة في ضوء التجربة البولندية، مجلة فصول، مج ١١، ع ٢، ج ٢، ١٩٩٢.
- ٥٧) د. يوسف إدريس: القيم ودورها في تغير البشرية، مجلة فصول، مج ٢، ع ٣، أبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٢.



## فهرست الموضوعات

٧	مقدمة
١١	الفصل الأول: المسرح السياسي في مصر، مفهومه وتطوره
١٣	المبحث الأول: مفهوم المسرح السياسي
٢٧	المبحث الثاني: تطور المسرح السياسي في مصر
٥١	الفصل الثاني: المسرح والحراك القيمي
٥٣	المبحث الأول: المسرح والقيم
٧٦	المبحث الثاني: الحراك القيمي في المجتمع المصري، وتأثيره على الحركة المسرحية
١١١	الفصل الثالث: مسرح الستينيات (نماذج تحليلية)
١١٣	المبحث الأول: مسرحية المخططين - يوسف إدريس
١٣٠	المبحث الثاني: مسرحية النار والزيتون - ألفريد فرج
١٦١	الفصل الرابع: مسرح ما بعد الستينيات (نماذج تحليلية)
١٦٣	المبحث الأول: مسرحية وطني عكا - عبد الرحمن الشرفاوي
٢٠١	المبحث الثاني: مسرحية رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام - محمود دياب ١٥٩
٢٢٣	المبحث الثالث: مسرحية فوت علينا بكرة - محمد سلماوي
٢٤٣	الخاتمة
٢٥٥	المصادر والمراجع
٢٦٥	الدوريات
٢٧١	فهرست الموضوعات







Bibliotheca Alexandrina



0665182



## مصر العربية للنشر والتوزيع

١٩ ش إسلام - حمامات القبة - الزيتون - القاهرة

تليفاكس: ٢٢٥٦٢٢٦٨ تليفون: ٢٤٥٠٥٨٦٢